

مَجَلَّةُ فَصْلِيَّةٌ تَعْنِي بِالثَّقَافَةِ وَالْفُنُونِ وَالْأَدَابِ

الكتاب

تَصَدَّرُ عَنْ دَارِ الرَّقْدِ لِلْإِبْدَاعِ وَالشَّرَفِ كَرَبْلَاءَ

٩

في العدد

عنصرية الرجل الأبيض في رواية قلب القلام

الذاكرة ولعبة الكتابة

بين المركزية التاريخية والامتداد الإنساني /

رواية الموريسكي أنموذجا

النقد النسوي وتفكيك الخطابات البطورية

مفهوم النص والنصية عناصر التماسك النصي

وآلياته

ملتقى القاهرة الدولي السادس للرواية يكشف

التراش الثقافية .. يدمر الثقافة

في إشكالية المصطلح النقدي .. المصطلح

الإيقاعي

النقد العربي المعاصر مسألة أنطولوجية

البحث عن التأصيل

في الكتابة متى تكون لحظة الإبداع

تلقي المصطلح اللساني والسيماني في الخطاب

النقدي العربي المعاصر

حوار مع الروائي السوداني عبدالعزيز بركة

ساكن

المشاهد السينمائية في المسرح الملحمي

شكر السيد



سوق الصفارين عام ١٩٦٨



الرقيم

مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والآداب
تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير
عباس خلف علي

رئيس مجلس الإدارة
أ.د. عبود جودي الحلي

التصحيح اللغوي
أ.د. معن جعفر حبيب
م. م. نجيب فريد السامر

المتابعة الفنية
م. م. أس عقيل الموسوي

الهيئة الاستشارية
أ. د. محمد عبد الحسين الخطيب
أ. د. عادل نذير
أ. م. د. عدنان طعمة
أ. م. د. باقر جواد الزجاني

التصميم والخراج الفني

فؤاد العرداوي

الرسوم الداخلية

محمد جاسوم

لوحة الغلاف

منصور السعيد

كلمة العدد

الدراسات الفكرية والنقدية

١- النقد العربي المعاصر - مسألة انطولوجية البحث عن التأصيل

٢- في اشكالية المصطلح النقدي .. المصطلح الأيقاعي

٣- مفهوم النص والنصية عناصر التماسك النصي وآلياته

٤- تلقي المصطلح اللساني والسيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

دراسات في النقد الثقافي

١- عنصرية الرجل الأبيض في رواية قلب الظلام لجوزيف كونراد

٢- بين المركزية التاريخية والامتداد الانساني / رواية المورييسكي لحسن أوريد

أضاءة

ملتقى القاهرة الدولي السادس للرواية يكشف التراس الثقافية .. يدمر الثقافة

مفهوم الوثيقة في النص

١- رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة

٢- الذاكرة ولعبة الكتابة في رواية واسيني الأعرج

الترجمة

١- النقد النسوي وتفكيك الخطابات البطركية

المتابعة

١- من المنهج التاريخي الى جماليات التلقي

حوار العدد

١- حوار مع الروائي السوداني عبدالعزيز بركة ساكن

نصوص

١- الجمال ولغة الإشارة

٢- حسناء

٣- وجه أعرفه

رؤى

١- الشاعر من تخليق الواقع الى تهشيمه

٢- النقد السيميولوجي بالمغرب سعيد بودوبوز نموذجاً

٣- حضور النسوية وانكسار وعيها في رواية احببت حمارة

٤- تقنيات السرد

تجارب

١- في الكتابة متى تكون لحظة الأبداع

٢- رؤيتي لماهية الفن

٣- أدب الرحلات

المحور الفني

١- المشاهد السينمائية في المسرح الملحمي

خزانة الرقيم

ص(٥)

ص(٦)

ص(١٥)

ص(٢١)

ص(٢٩)

ص(٣٤)

ص(٤٦)

ص(٥٥)

ص(٦٠)

ص(٧١)

ص(٧٥)

ص(٧٨)

ص(٨٨)

ص(٩٤)

ص(٩٨)

ص(١٠٠)

ص(١٠١)

ص(١٠٦)

ص(١١١)

ص(١١٦)

ص(١٢١)

ص(١٢٦)

ص(١٢٩)

ص(١٣٢)

ص(١٣٧)

د. صباح لخضاري الجزائر

محمد يونس صالح العراق

عزيز العرياي ومير المقدم المغرب

د. ديبج محمد الجزائر

د. عمر مصطفى شريكان السودان

البشير البقالي المغرب

محمد القصبي مصر

د. فتحي بو خالفة الجزائر

د. آمنه الرميلى تونس

هاشم ترابي تاسامة محمد ايسر

محمد مساعدي المغرب

عبدالمعمر الشنتوف المغرب

د. توماس غازي الخفاجي العراق

د. الجيلالي الغرابي المغرب

نور سايمان مصر

د. علي متعب جاسم العراق

د. جميل حمداوي المغرب

د. فاضل عبود التميمي العراق

عبدالهادي الزعر الجميلي

عبد جبير مصر

سعيد سالم مصر

باسم فرات العراق

ميديا الصالحي

سعة الثقافة ضيق الكلمة



كلمة العدد

في عالمنا العربي الثقافة مرهونة بإيقاع الوضع السياسي لاتحيد عنه ولا تتقدم عليه هي ببساطة متناهية انعكاس لطبيعته ومجرباته وتقليباته وهذا يعني مهما حاولت الثقافة العربية بأي شكل من الأشكال أن تلعب دورا هاما في حياة مجتمعاتنا وقلب المعادلة و إعطائها صبغة أو نوعا من البريق الجديد القديم حيال تعقيدات كثيرة نراها لم تستكمل أدوات الهوية في التحديث والنهوض والتنوير حتى تبدأ بالذوبان والانحلال والتشتيت وهذا مايفسر عدم تنافذها من الضغوط التي تعترض سبيلها وهو ما يسميه محسن الموسوي في كتابه (النظرية والنقد الثقافي) بشرنقات النقص والتخلف والتقوقع الحضاري وبغية التحرر منها لابد من الاستعانة بمجموعة علوم معرفية نستدل من خلالها كمؤشر أولي على العيوب والفجوات التي يمكن تشخيصها ومناقشتها ومن ثم مساءلتها ..

ثقافتنا العربية قائمة على عدة عوامل بيئية ودينية وتاريخية واجتماعية وسياسية ، هذه العوامل لا يمكن فهمها من غير فهم طبيعة إنتاجها مثلا البيئة ماذا يمكن لها ان ترسم أكثر من عادات قارة بكل إشكالاتها وأنواعها ، وكيف نفهم التاريخ من دون ان نفهم حقيقة صناعته وعملية إنتاج الأحداث منه أما الدين لا يفهم إلا من خلال حضوره الروحي ولذا تلجأ إليه المجتمعات ليكون رافدا لمفاهيمها القبلية بسننها وعقائدها لتمنحها شيئا من القداسة .. وكلما تتقدم باتجاه فرز تلك المكونات تتعقد الصورة أكثر لتكتشف لنا أن الثوابت إحدى أهم علامات وجودها البارزة ..الراكزة في الأذهان والمستبدة بالتفرد على حيثيات الواقع وتنميته .

هذا الدوران في فلك هذه الدائرة أو الحلقة المغلقة على الثوابت ، كما يقول إحسان عباس في كتابه تاريخ الأدب ، أدى إلى إنتاج وعي تأريخي تجميعي ينصب على القراءة التاريخية وليس على القراءة المعرفية التي تستنبط مفاهيمها الإجرائية من أدواتها الاصطلاحية ، وبذلك ضاق مفهوم العبارة أمام حشد من المفاهيم الحديثة بحدود مساحة القارئ المؤطرة بالجزئيات وليس الكلليات والفرعيات بدل الأساسيات والنوعيات على الجوهريات . وهذا ما جعل الثقافة العربية ثقافة نسقية بامتياز، كما يصفها عبدالله الغدامي في كتابه - النقد الثقافي - لأنها ثقافة محافظة وليس باذرة ، أي إنها تتمسك بسلطة النسق من دون ان تساهم في تطويره وفهمه واستيعابه ومن ثم تسويقه من جديد ..وهنا تصبح نظرية الهيمنة لغراميشي التي يؤكد فيها ، أن الهيمنة لا تتم بفعل قوة المسيطر فحسب ، ولكنها أيضا تتمكن منا بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلم بوجاهتها ، هذه الوجاهة تصبح فيما بعد جزءا من المنضومة الذهنية المنمطة على إيقاع ثابت ، وبذلك تبدو أفعال الهيمنة واضحة بكل معطياتها ، وهذا ما دعا مفكرا مثل العروي أن يتساءل ، عبر مجموعة من الكتب التي أصدرها مثل الايدولوجيا العربية المعاصرة والعرب والفكر التاريخي ، حول الجدوى من المناقشة عبر البراهين السجالية مازالت الهياكل المحنطة تلقي بظلالها على تفكيرنا وتشدنا إلى طبيعتها لحد التماثل وعدم الانفصال عن مكوناتها في البناء والآلية والأداء .

رئيس التحرير



النقد العربي المعاصر: مسألة أنطولوجية وبحث عن التأصيل

الدكتورة صباح لخضاري
أستاذة البلاغة والنقد
المركز الجامعي النعامة، الجزائر
s.hamidou@yahoo.fr

الملخص:

ينبني مضمون هذه المداخلة على طرح أسئلة أنطولوجية في النقد العربي المعاصر وتتمثل في أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر، وتخبط هذا المنهج في محاولات التجريب النقدي، كما ينبني أيضا على مناقشة بعض الدعوات النقدية العربية مغربا ومشرقا للنهوض بالنقد العربي، ومحاولة الاجتهاد في خلق نقد عربي صميمي له أصوله التاريخية، وله امتداده الحداثي المنبثق من تأثره بما توصل إليه النقاد واللغويون الغربيون، خاصة بعد نضج المنهج اللغوي الوصفي عندهم، والذي استفاد منه نقدهم أيما استفادة، وقد حاولت هذه المداخلة الإجابة عن هذه الأسئلة الصميمية من خلال دراسة بعض الاستشهادات النقدية لنقاد عرب معاصرين، والأسئلة التي طرحتها هذه المداخلة وحاولت الإجابة عنها هي: هل نملك نقدا عربيا معاصرا؟ هل يعاني نقدا المعاصر من أزمة المنهج؟ هل لدى نقادنا المعاصرين وعي بهذه الأزمة؟ وهل يحاولون البحث عن رؤية نقدية تأسيسية لنقدنا العربي تجمع بين تراثنا النقدي وما توصل إليه نقدا المعاصر بتأثر من النقد الغربي؟ أم أنهم ما زالوا مجرد تابعين للنقد الغربي، تلهج ألسنتهم بمصطلحات لا نكاد نعرف لها سميا في ثقافتنا وحضارتنا. الكلمات المفتاحية: نقد، منهج، أزمة، إشكالية، قراءة الذات، الحداثية، البنيوية، مابعد الحداثية، التفكيك، المصطلح النقدي، التأصيل.

struction, critical term, indigenization

بداية:

هدف هذه المداخلة هو التنبيه إلى أزمة المنهج بالنقد العربي المعاصر؛ والدعوة إلى قراءة جديدة لنقدنا وتراثنا القديم ومحاولة البحث عن نقطة البداية، أو بعبارة أخرى نقطة الانطلاق التي منها نبدأ جمع شتاتنا النقدي، وقد جعل بعض النقاد ما توصل إليه عبد القاهر الجرجاني من جهود نقدية وبلاغية، انطلاقة المشروع النقدي العربي الصميمي؛ والدعوة إلى الاستفادة من حضارة الآخر الغالب وثقافته بما يلائم حضارتنا وثقافتنا وما يفيدنا، وليس الدخول في غياهب الانبهار الكلي، الذي تضع فيه هويتنا فتزداد غربتنا بين ظهراني أهاليها.

الوعي بالأزمة والدعوة إلى قراءة الذات:

إن نقدنا المعاصر مازال لحد الآن في مرحلة النقل والاتباع للآليات النقدية الغربية وإجراءاتها، وهي في أغلب الأحيان لا تطبق مثلما نظر لها في بيئتها وتربتها، ولعل هذا ناتج عن عدم الفهم الدقيق لهذه الآليات بالإضافة إلى سوء الترجمة في بعض الأحيان، والخلط بين المناهج في منهج معين، وكذا الخلط بين الإجراءات التحليلية للأجناس الأدبية، فكل منهج نقدي يخصص آليات لتحليل الأنواع الأدبية تختلف عن بعضها البعض، فآليات تحليل النص الشعري تختلف عن آليات تحليل النص السرد في المنهج الواحد، لخصوصية كل نوع أدبي وتميزه.

وفي هذا الصدد يقول فاضل ثامر: (يواجه النقد العربي الحديث جملة من الإشكاليات الكبرى، ربما تقف في مقدمتها إشكالية البحث عن منهج نقدي أو مناهج نقدية قادرة على استنطاق الخطاب الأدبي و قراءته بطريقة خلاقة. فقد ظلت مسألة المنهج في النقد، أو النقد المنهجي، غير واضحة، وغير مستقرة في الممارسة النقدية لمعظم النقاد العرب منذ مطلع هذا القرن، وحتى وقتنا الحاضر. وكثيرا ما لمسنا اضطرابا فاضحا في تحديد مفهوم المنهج ووظيفته وآليته، بل كنا نلاحظ في أحيان أخرى غيابا فاضحا كاملا للمنظور المنهجي في الخطاب النقدي، إلا أننا من جانب آخر لم نعدم ظهور بعض ملامح النقد المنهجي في تجارب عدد من النقاد العرب، إلا أنها ملامح لم تتكامل أو تتضح بصورة متوازنة. ويبدو أن الانفجار النقدي الراهن في مضمار النظرية الأدبية قد وضع إشكالية المنهج في الصدارة باعتبارها مهمة راهنة وملحة تتطلب المعالجة والحسم).^١

Abstract

Based content of this intervention is based on the ontological questions in Arabic contemporary criticism and its approach to the crisis in the Arab contemporary criticism, floundering this approach in attempts critical experimentation, also based on the discussion of some of the criticism calls for Maghreb and oriental Arabs for the rise of Arabic criticism, and try to strive to create Arabic intrinsic critics with historical origins. A modernist extension and influenced the outcome of the critics of western linguists, especially after the maturity of the descriptive linguistic approach, and that criticism was greatly fruitful and this intervention tried to answer these intrinsic questions through the study of some Arabic contemporary citations critics, and the questions raised by this intervention and tried to answer is: Do we have the Arab contemporary criticism? Is our contemporary critique approach suffers from any crisis? Does our critics contemporary awareness of this crisis? Is trying to search for a critical view of our Arab critics combined with critique heritage critiques and reached our contemporary emotion of Western criticism? Or are they still just followers to the Western criticism; spelling terms hardly know her origin in our culture and our civilization

Key words: criticism, curriculum, crisis, problematic, self-reading, modernism, structuralism, postmodernism, decon-

والعجز، شعور المغلوب أمام الغالب، فقال: وقفت طويلاً منذ السنوات الأولى، أي منذ الثمانينيات على وجه التحديد أمام كتابات البنيوي العرب أو الحداثيين العرب بإحساس ظل حتى وقت قريب مزيجاً من الانبهار والشعور بالعجز. الانبهار لأن مجموعة من الأكاديميين العرب استطاعوا في فترة الانكسار التي تلت هزة الإنسان العربي عام ١٩٦٧ أن ينقذوا شرف النقد العربي «على حد قول الراحل لويس عوض في أحد اللقاءات الفكرية في أواخر الثمانينيات وهذه حقيقة لا مرأى فيها. وكانت أبرز منابر النشاط النقدي الجديد هي مجلة «فصول» التي فتحت أبوابها أمام المفكرين المصريين والعرب فقدموا الدراسات الجادة والترجمات المتميزة عن البنيوية. لكن ذلك الانبهار كما قلت خالطه طوال الوقت شعور عميق - لم أفصح عنه حتى اليوم - بالعجز: العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية وفهم أهدافها بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرقة التي أغرقونا فيها لسنوات.

ومما كان يعمق ذلك الإحساس بالعجز تلك الرسوم التوضيحية (يفترض أنها كذلك!) والبيانات والجداول الإحصائية والرسومات المعقدة من دوائر ومثلثات وخطوط متوازية ومتقاطعة وساقطة والتي كانت تبعدني — وما زالت حتى اليوم — عن الأعمال الأدبية موضوع المناقشة بدلاً من أن تقربني منها. فقد كنت أقف أمامها في عجز كامل عن فك طلاسمها أو شفرتها «كما يحلو للبنيويين أن يقولوا».

والذي ضخم صورة الانبهار بالبنيوية لدى حمودة هم النقاد العرب المعاصرون أمثال: كمال أبو ديب جابر عصفور وغيرهم، الذين تعاملوا مع الحداثة الغربية النقدية بقداسة وانبهار كلي، جعلهم يرون الأمر وأنفسهم في مري محدبة تبالغ في إظهار حقيقة الشيء وتزييف حجمه الطبيعي، مما يجعل الرؤيا مزيفة ومشوشة وغير حقيقية يقول: «لكنني في جميع المناسبات التي تعاملت فيها مع النقاد العرب الحداثيين لم أتخلص من ذلك الانبهار. حدث ذلك وأنا أقرأ دراسات كمال أبو ديب عن الشعر الجاهلي وتحليله للقصيدة الجاهلية أو لنقل مناقشته للقصيدة الجاهلية فإن لفظة «التحليل» قد غدت سيئة السمعة في قاموس الحداثة وما بعد الحداثة. حدث نفس الشيء عند تعاملتي مع كتابات جابر عصفور وهدي وصفي وحكمت الخطيب وترجمات سامية أسعد وآخرين لا عد لهم ولا

إن وعي الحركة النقدية العربية بأزمة المنهج في نقدنا العربي بدأ بالتبلور بعد جهود حسين المرصفي النقدية، وقد كان محمد مندور من النقاد الأوائل الذين تفتنوا لمأزق الإشكال المنهجي الذي ظل النقد العربي الحديث والمعاصر يتخبط فيه منذ زمن بعيد؛ وقد أكد في كتابه «النقد المنهجي عند العرب» أن العرب القدامى عرفوا مناهج نقدية تبلورت بصفة خاصة خلال القرن الرابع الهجري.

وإذا كان النقد العربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين قد عرف أوج ازدهاره فإنه في القرون الحديثة والمعاصرة قد عرف وعكة واضطراباً وخلا، وقد وضح مندور هذا في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» عندما حاول دراسة واستقصاء مناهج بعض النقاد العرب أمثال طه حسين، حسين المرصفي، ميخائيل نعيمة، العقاد وصاحبيه المازني وعبد الرحمن شكري، لويس عوض ويحيى حقي، فخرج بخلاصة مهمة جداً وهي أن النقد العربي يشكو من عدم تبلور مناهج للدراسة الأدبية.

وقد تنبّهت يمنى العيد وأدركت إشكالية المنهج في النقد العربي، وأظهرت خوفها من المناهج الغربية لأنها لا تعدو أن تكون تجارب فقط في السوح النقدية الغربية، إذ توقفت: (بشكل خاص أمام هم الناقد العربي لتملك مناهج هي نفسها ما زالت تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحياناً، وعلى وظيفتها أحياناً أخرى. أي أن هذه المناهج ما زالت بدورها محاولات على الرغم من الخطوات الكبرى التي خطتها. وهذا ما يضع نقدنا الحديث - كما ترى الناقدة - في موضع القلق والاضطراب الدائمين ويفرض عليه للخروج من هذا الوضع، العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج مناهج نقدية علمية، ومناهج لها صفة الكونية).

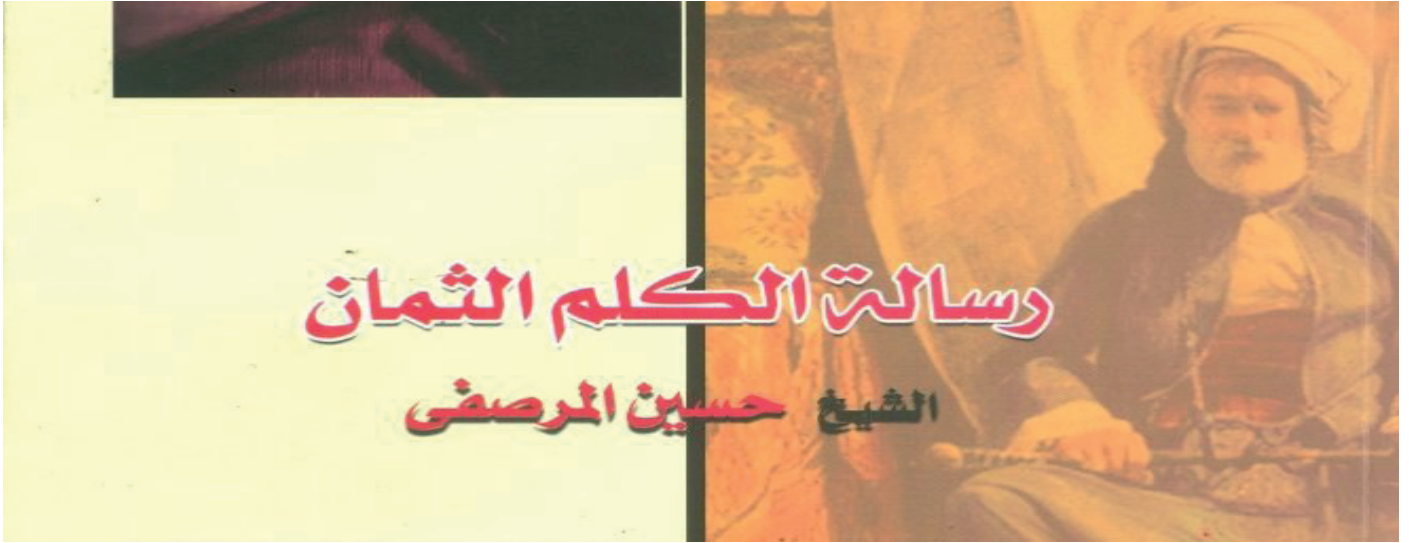
أما عبد العزيز حمودة الذي كان منبهاً بالمناهج النقدية الغربية خاصة البنيوية، يكتشف بعد أن درسها دراسة متمحصة وعميقة في أصلها أنها مجرد تجارب نتجت عن التطور الفكري والحضاري لأوروبا خلال ثلاثمائة عام، فالحداثة في الغرب هي اضطراب معرفي وحضاري خلقه النمو والتطور الذي شهدته المنطقة، وليس شيئاً غريباً عن تربته مخلاً لنظم واقعه.

وقد أفصح في كتابه «المرايا المحدبة» عن انبهاره بهذه المناهج في زمن التقليد الأعمى، والافتخار بلوك ما أنتجه الغرب دونما تمييز مع الشعور بالضعف



حصرا ركبوا موجة البنيوية في جدية لإخلاص أحيانا وفي غير جدية أو إخلاص في أحيان أخرى.^٦ وسيعمل على دحض مقولات التفكيك والبنيوية والحادثة المزيفة، وفشل كلا من البنيوية والتفكيك في أن يكونا منهجا نقديا يقول: «خلاصة الأمر أن البنيوية والتفكيك انطلقا من رفض مشترك للمذاهب النقدية المعاصرة والسابقة نحو هدف واحد - على رغم اختلاف الوسائل التي اختارها كل منهما - وهو تحقيق المعنى وانتهاء إلى نفس المحطة النهائية. فالبنويون فشلوا في تحقيق المعنى والتفكيكيون نجحوا في تحقيق اللامعنى. لقد رفضوا كل شيء ولم يقدموا بديلا أو بدائل مقنعة. وعلى رغم ذلك فلم يتوقف ضجيجهم وهم واقفون أمام مرياهم المحدبة فهم يتحدثون وكأنهم المخلصون الجدد لحركة النقد المعاصر. ولم تكن وقفة حداثيو العرب في الواقع أمام المريا المحدبة أقصر أو أقل استغراقا ولم تكن أصواتهم أقل صخباً برغم أن موقفهم المبدئي أكثر ضعفا.^٧ كما كشف في كتابه المريا المحدبة تناقض النقاد العرب في كتابتهم مما يظهر عدم فهمهم الجيد للحادثة الغربية وللمناهج الغربية، وهذا ما جعلهم يدخلون القارئ العربي في اضطراب فكري وتشويش ذهني.^٨ وهو يرى أن هذه المناهج تظهر في نقدنا بعد أن ماتت في منشئها، ويهمل لها نقادنا العرب المعاصرون بعد أن عزف النقاد الغربية من ذكرها لأنها أصبحت من الماضي وغير صالحة لمواكبة تطورهم، وهو يطالب المنابر الإعلامية والثقافية بالعمل على توضيح مفاهيم كل من البنيوية وكل المناهج والمعارف الغربية التي دخلت إلى ثقافتنا يقول في هذا الصدد: «نسمع كلاما عن البنيوية يدور على لسان مثقفينا (...) تستوقفنا أبحاث فكرية تعتمد المنهج البنيوي. نرى أن نقدنا الأدبي يتجه حديثا نحو الإفادة من البنيوية (...) أمام هذا الواقع أرى أن من الضروري أن تأخذ منابرنا الثقافية - سواء أكانت مجلة أم صحيفة أم منبرا للحديث - على عاتقها مهمة التوضيح المفهومي ليس للبنيوية وحسب بل لكثير من العلوم والمعارف التي تدخل مجالنا الثقافي والتي يتعامل معها فكرا إن الحديث عن تغلغل مشروع البنيوي في واقعنا الثقافي في منتصف الثمانينيات أمر مؤلم حقا فقد كانت البنيوية في بلاد النشأة قد دفنت و ووريت التراب منذ عام ١٩٦٦ على وجه التحديد بعد محاضرة جاك دريدا المشهورة في مؤتمر بجامعة «جونز هوبكنز» (...) بل إن التفكيك نفسه كان -

في الوقت الذي كانت تنشر فيه حكمت الخطيب دراستها - قد بدأ يتلقى الضربات من الراضين له في الولايات المتحدة مقره الرئيسي ومن الداعين للمدرسة التاريخية الجديدة هذا بالإضافة إلى أن البنيوية نفسها كانت قصيرة العمر في بلاد المنشأ بشكل ملحوظ.^٩ إن الحادثة في الغرب جاءت نتيجة تطور في جميع مجالات الحياة استمر سنوات طويلة، مما جعل ظهورها أمرا عاديا ومتوقعا، فالحادثة الغربية إذن «نتاج ثقافة غربية والمصطلح النقدي الحداثي إفراز للفلسفة الغربية خلال ثلاثمائة عام من تطورها. وعلى رغم ذلك فإن الحادثة في قلب التربة الثقافية الغربية خلقت أعداءها والراضين لها. ولم يكن المصطلح النقدي الجديد أوفر حظا فهو يمثل أزمة متجددة لا تفقد قوة دفعها في لحظة من اللحظات. فما بالنا بالنسخة العربية التي نقلت النتائج الأخيرة للفكر الغربي دون أن تكون لها مقدماته المنطقية واستخدمت مصطلحا نقديا يجمع بين غرابة النحت وغربة النقل إلى لغة جديدة!^{١٠} وحمودة ليس بالرافض للحادثة، بل هو يدعو إليها ويرى



والإنشاء والترجمات (...). غاب ولم يستطع أن يؤسس قواعده وآلياته.» ١٣

وقد أرجع بوعلي سبب مأزق النقد العربي وأزمته إلى قطيعة معرفية و نظرية ومنهجية بين ما هو متصور عن النقد وما هو عليه النقد العربي الآن. « ولقد حصل أن تجسدت هذه القطيعة - على غرار القطيعات الأخرى في المجالات الفكرية والفلسفية والتاريخية - بفعل اتساع الوعي النقدي، وبفعل حضور المستندات النظرية والعلمية التي أتاحها العلوم الإنسانية، وعلى رأسها علم الاجتماع. » ١٤

ويرى حميد لحميداني في تقييمه للتجربة النقدية الروائية العربية، أن النقد المغربي يتميز بالصرامة والانضباط، وإن لم يخل من بعض المشكلات بينما ظل النقد المشرقي يتخبط في مشكلات منهجية وإيديولوجية ذات طابع سياسي واجتماعي، كما أقر في «كتابه النقد الروائي والأيديولوجيا» إلى أن عدم تمييز النقاد المشاركة بين المناهج وعدم « تبنيهم الواضح لمفاهيم منهجية محددة، يعود إلى ارتباطهم بالنقد الأنجلوسكسوني الذي لم يحرص على مسألة التمييز الواضح بين المناهج النقدية، وهو أمر حرصت عليه المدرسة الفرنسية شديد الحرص. » ١٥

ويعتقد لحميداني أن «النقد الروائي العربي كان دائما يقتفي خطوات النقد الغربي، وكثيرا ما كان النقاد يأخذون بتلك المعطيات بشكل حرفي ليعاد إنتاجها من جديد بأساليب مختلفة يغلب عليها الابتسار في أكثر الأحيان.» ١٦

وهكذا نلاحظ وعيا متميزا لدى نقادنا المعاصرين بأزمة النقد العربي المنهجية، وقد أثاروا هذه القضية في

أننا بحاجة إليها خاصة وأننا نعاني ضعفا وتخلفا، لكن الحداثة التي يدعو إليها ينبغي أن تنطلق من مرجعياتنا وثقافتنا العربية الإسلامية حتى تحقق التفوق والنجاح، يقول:» لقد عشنا قرونا طويلة من التخلف الحضاري يجعل الحداثة ضرورة من ضرورات البقاء وليست ترفا فكريا. لكن السؤال الذي تثيره الدراسة الحالية في إلحاح لست نادما عليه هو: أي حادثة نعني « حادثة الشك الشامل وغياب المركز المرجعي واللعب الحر للعلامة ولا نهائية الدلالة ولا شيء ثابت ولا شيء مقدس ! والإجابة التي تخلص إليها الدراسة واضحة: نحن فعلا بحاجة إلى حادثة حقيقية تهز الجمود وتدمر التخلف وتحقق الاستنارة لكنها يجب أن تكون حداثتنا نحن وليست نسخة سائفة من الحداثة الغربية.» ١١

أما عبد الرحمن بوعلي أحد النقاد المغاربة المعاصرين فيرى أن النقد العربي كان بدون صوت في حين أن الإبداع جرب أصواتا لا تحصى، وقد شبهه بالبطل التراجيدي اليوناني السائر دائما في طريق محفوف بالمخاطر والانهيار، وهو يستثني التجارب النقدية لطف حسين ومنذور وغيرهم، وعدّها تجارب مفردة « لا تسعفنا في الحديث عن نقد عربي بمفهوم صحيح حتى وإن ظلت بمثابة العلامات المضئية في الزمن الحاضر.» ١٢

ويتعجب عبد الرحمن بوعلي من حضور الإبداع في الساحة الثقافية والإبداعية العربية وغياب النقد، وقد سمها بالمفارقة العجيبة، فيقول:» إنها لمفارقة عجيبة في التاريخ الفكري العربي. فبالرغم من حضور الإبداع، غاب النقد ولم يستطع أن يتجاوز حالة الشروح والتعليقات

استكمل وظيفته وقام بدوره كاملا في تطوير المعرفة التي وضع من أجلها، أعلن عدم صلاحيتها (كما يفعلون مع عماراتهم السكنية: يسجلون يوم تشييدها تاريخ هدمها)، وفكر في استبداله بغيره ليخلفه في دوره القاضي بالدفع بمعارف الأمة نحو ما هو أحسن. أما نحن فتابعون دائما؛ ننتظر دوما هذا العقل القوي الذكي حتى يخطط لنا ما نستمر به عوراتنا - ودواليبنا مليئة بالألبسة المتنوعة. «١٩

والأجدر بنا « النهوض بتراثنا والنظر في ذواتنا لتأسيس خصوصية منهجية تستلهم موروثنا المعرفي الماضي، وتراعي شروط حاضرننا المحكوم بجملة من الاعتبارات، وتستشرف مستقبلنا الذي نريده معبرا عن هويتنا العربية الإسلامية. «٢٠

وللحصول على هذه النتيجة ينبغي علينا تحقيق أمرين: الأمر الأول الرجوع» إلى تراثنا العلمي وسبر أغواره واكتشافه من جديد لحصر العناصر المعرفية والمنهجية، واستحضار ما هو منهجي وملئم لتوظيفه كما هو أو ما هو قابل للتطوير قبل التوظيف، وكذا لاستخلاص ما هو صالح لننطلق منه. «٢١

أما الأمر الثاني فيمكن في «التفتح بوعي وعمق وحرية على تراث الغرب وما يجد في شتى سوحه ومختلف ميادين ليس لمجرد اتباعه والبقاء مؤخر الركب لاهئين خلفه، ولكن لاكتساب المقومات التي أهلته للتقدم وامتلاك المفاتيح التي لا تبقى أي باب مسدودا في وجهه يريد دخوله وارتياده، وبدون هذا الامتلاك وذلك الاكتساب، سوف يكون مستحيلا علينا أن نساهم في إبداع الثقافة والحضارة، وسوف نظل مجرد مستهلكين لما تبقى من فئات يلفظه الغير. «٢٢

بهذا سنتخلص من سجن مقولات ستراوس وبارت وباختين ولوكاتش وغيرهم، ونؤسس ذاتنا وهويتنا التي تعطينا الثقة بالنفس وعدم الإذعان لحكم القوي والغالب اقتصاديا وتكنولوجيا وعسكريا إذعان الدليل التابع، لأن منشأ القوة يكون من الذات وإعادة قراءتها ومعرفة نقط الضعف والعمل على إصلاحها، ومعرفة نقط القوة والعمل على تطويرها .

ونحن لا نريد بهذا إقصاء الآخر أو الانكفاء على الذات والتوقع داخل قوقعة الذات بتخلفها وتآزمها ونقصها وعقدها، بل ندعو للانفتاح على الآخر وأخذ منه ما يفيد مقوماتنا الحضارية والثقافية، بوعي فكري ناقد وقوة شخصية لها أصول حضارية مشرقة، دون الانبهار الكلي

مباحث وفصول بل وكتب، ملثما فعل سعد البازعي في كتابه» استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث « — المنشور سنة ٢٠٠٤ عن دار نشر المركز الثقافي العربي — والذي حاول فيه الوقوف عند مجموعة من الإشكاليات في النقد العربي، خاصة عنصر الثقافة، وكيفية تعامل النقاد العرب مع النقد الغربي، يقول: «فقد تبين لي أن هناك نقادا في اليابان والصين والهند ممن يرون أن الثقافة عملية معقدة تحتاج الكثير من الوعي لأن النظريات الغربية لا تملك سمة العالمية التي تدعيها أو يدعيها الآخرون لها. «١٧

وقد قسم البازعي كتابه إلى قسمين كبيرين القسم الأول سماه: النقد الغربي: خصوصية السياق. أما القسم الثاني فقد وسمه: الاستقبال العربي. شرح البازعي مصطلح الاستقبال في المقدمة منطلقا من المفهوم الديني له وهو استقبال القبلة ليشير إلى ما يحمله اللفظ من دلالة القداسة والاحترام، واصفا نوعية العلاقة النقدية العربية بالنقد الغربي، وكيفية تلقي النقاد العرب لفكر وإبداع الثقافة الغربية، متحدثا عن إشكالية التفاعل عبر مآزق التثاقف دون بحث وتحليل. ويمكن إجمال محتوى الكتاب في ثلاث نقاط: ١- واقع النقد العربي الحديث (المعاصر) هو جزء من الثقافة العربية بمجملها. ٢- وجود إخفاقات في النقد العربي المعاصر على الرغم من الانجازات التي حققها. ٣- إشكالية الثقافة والآخر (هو الغربي). ١٨.

البحث في أسس التأصيل:

فالمناهج الغربية الحديثة رغم ثقافتها من النخبة العربية المثقفة، بقيت بعيدة عن ذواتنا العربية وخصوصيتنا الثقافية والحضارية، لذا يجدر بنقادنا البحث عن هذه الخصوصية، والنظر فيها دون استيراد المفاهيم وإعلان القطيعة مع ماضينا الذي هو أساس حاضرننا ومستقبلنا لأننا بدوننا نكون كالشجرة المجتثة التي ليس لها قرار.

إذ ليس هناك « أي رابطة تربط الأدب العربي قديمه وحديثه بالمناهج المستحدثة في الغرب الأوروبي والأمريكي. فهذه مناهج نشأت نتيجة ظروف اجتماعية وفكرية وسياسية واقتصادية وحضارية وتاريخية خاصة بالمجتمعات التي احتضنتها. (...) فالفكر الغربي فكر مبدع متطور على المستويين: الإبداعي والنقدي، المعرفي والمنهجي؛ وهو في كل حين يجدد مناهجه تبعا لتجدد حركية الحياة داخل مجتمعاته وعند مبدعيه أدباء كانوا أم علماء. وكلما وجد الإنسان الغربي أن هذا المنهج أو ذاك

والتبعية المطلقة لهذا الآخر القوي والمتقدم تبعية الذليل المقهور.

وفي هذا يقول عبد الحليم عويس — مع التحفظ الشخصي لكلمة خصوم وأعداء — «من خلال التجارب الحضارية المتعددة يعلمنا التاريخ أن أخطر ما يواجه أمة هو أن تنهزم في فكرها ومنهج حياتها أمام خصومها الحضاريين ... إن الهزيمة الحقة هي التي يستسلم فيها العقل وينسحق الوجدان وتتجه المشاعر - خضوع ذليل - إلى منهج الأعداء العقدي والفكري والسلوكي.» ٢٣

إن جل ما كتب في النقد العربي المعاصر تنظيرا وتطبيقا لا يعدو أن يكون مجرد ترجمات للمناهج الغربية

وإعادة صياغة هذا التراكم الثقافي والنقدي الغربي واجتراره مرات عديدة، أو محاولات لتطبيق إحدى هذه المناهج وإقامها في ثقافتنا النقدية والحضارية والتاريخية. يقول العيد جلولي في هذا الصدد «عرفت الساحة النقدية في العصر الحديث تهافتا كبيرا على استيراد المناهج والمذاهب والتيارات المختلفة كتهافتها على استيراد السلع والبضائع دون قيد أو شرط ، ودون معرفة دقيقة بهذه المناهج وبالبيئة أو التربة التي أنبتتها ، و الظروف التاريخية والمعرفية التي أوجدتها ، والملابس النفسية التي خلقتها ، مما أوقع النقد في اضطراب كبير ، فالتأمل في المحاولات النقدية التي وظفت المناهج الغربية المستوردة في دراستها

للأدب العربي يلحظ ذلك الاضطراب والقلق الذي يطبع تلك المحاولات فجاءت تطبيقاتهم تنسم بالنقص والابتسار. «٢٤ ومن الإشكاليات الكبيرة الحمل في النقد الأدبي العربي المعاصر والقوية الثقل، هي كثرة الإنتاج الإبداعي أمام اضمحلال النقد وانحساره، مما جعله لا يواكب الإبداع وتطوره في الساحة الثقافية، على الرغم من كثرة الأصوات المدعية تخطي النقد العربي لأزمته المنهجية وتطوره تطورا ملحوظا، بل ودخول العصر الأدبي الذهبي، نتيجة استطاعة بعض النقاد العرب تمثل المناهج الغربية وتطبيقها على الإبداع العربي، ونقل هذه المناهج من تربتها الخصبة ووطنها الأم إلى تربة أخرى مغايرة تماما ، متناسين خصوصية كل تربة وتمييزها.

هذا ما جعل العديد من الغيورين على خصوصية

النقد العربي المنبثق من فكره وثقافته وحضارته، مشرقا ومغربا، ينادون بالعودة إلى قراءة النقد العربي القديم والحديث والمعاصر، للتعرف إلى الذات النقدية العربية، واكتشاف إيجابياتها وسلبياتها ضمن مسيرتها التطورية، وبعد المسح الشامل لهذا النقد وإعادة قراءته قراءة نقدية موضوعية، تحدد انطلاقة بناء النقد العربي وتكوينه على أسس متينة وثيقة العرى بثقافته وحضارته العربية. وبهذا سنحقق القوة والتفوق والنجاح ليس في النقد فحسب بل في جميع مجالات الحياة أولها الإحساس بالثقة في أنفسنا وكسر لكل سيمات التشويش والاضطراب.

إن الشعور بالأزمة والاعتراف بها هو بداية

الشفاء منها، فنحن لسنا متشائمين من الوصول نقد عربي متطور ومزدهر، لإيماننا بقوتنا وقدرتنا المستمدة من تراثنا المشرق وحضارتنا النورانية، كما أن هذا الوعي هو الذي سيقودنا إلى حل نكسر به كل تشويش فكري واتباع ضال واضطراب في المسير.

وحرّي بنا أن ننتهج طريق المفكرين الغربيين في الخروج من الأزمات الفكرية والنقدية، كلما شعروا بالخلل والنقص والضعف، وسلكوا طرق النجاح والتفوق، لا أن نكتفي باستيراد ما ينتجون من فكر ومنهج يلائم تطورهم وحضارتهم ومشاكلهم وأزماتهم، يجدر بنا إذن أن نتعلم فنون الصيد وطرقه التي توائم مياهانا وقدرتنا على السباحة فيها وقيمة منتوجنا، ولا نفرح بالسّمك المعطى لنا ونحن في راحة تامة لا يرهقنا إلا كيفية أكل السمك، الذي تمنينا لو أنهم أتموا معروفهم وأطعمونا إياه حتى لا نتعب.

كل تراث له خصوصيته وتميزه وبصمته الخاصة والمتفردة، ولا يستطيع أي أحد أن يلبسه شيئا لا يليق به لأن عواره سيظهر لا محالة، فهذا التراكم النقدي وحتى الإبداعي عدّه عباس الجراري تراكما معرفيا مشلولاً لأنه لم يراعي خصوصيتنا الثقافية والحضارية ٢٥

وعدّه حسن الأمراني حملا كاذبا، كما وصف دعاة المشاريع المستقبلية المعتمدة على الفكر الغربي المحض بالنافخين في الرماد. ٢٦

الخاتمة:



يمنى العيد

سبق الذكر فالشعور بالأزمة والمرضى هو بداية التماثل للشفاء، لأن المريض المتألم سيبدأ بالبحث عن طرق العلاج وتحقيق أسباب الشفاء بلا ريب.

(Endnotes)

هوامش البحث

- ١- ثامر فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط١، (الدار البيضاء المركز الثقافي، ١٩٩٤م)، ص٢١٧.
- ٢- المرجع السابق: ص٢٢٤-٢٢٥.
- ٣- نفسه: ص٢٢٤.
- ٤- ثامر فاضل، (مرجع سابق): ص٢٣٢.
- ٥- حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م، ص٨.
- ٦- السابق: ص١٢.
- ٧- حمودة عبد العزيز: المرايا المحدبة: ص٨.
- ٨- السابق: ص١٢-١٣.
- ٩- السابق: ص١٣.
- ١٠- السابق: ص٨.
- ١١- السابق: ص٨-٩.
- ١٢- عبد الرحمن بوعلي: في نقد المناهج المعاصرة البنيوية التكوينية، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ط١، ١٩٩٤م، ص٨.
- ١٣- السابق: ص٨.
- ١٤- السابق: ص٩.
- ١٥- لحميداني حميد، النقد الروائي والأيدولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، (بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م)، ص١١٩.
- ١٦- المرجع السابق: ص١١٨.
- ١٧- يحيى الأمير: د. سعد البازعي: المحاضرة ستقدم قراءة في كيفية تفاعل النقد الحديث مع النظريات النقدية الغربية، جريدة الرياض اليوم الثلاثاء ٢٧ العدد ١٢٧٣٠، صفر ١٤٢٤ السنة ٣٨.
- ١٨- ينظر الواصل أحمد، كتاب «استقبال الآخر» لسعد البازعي ١- ٣، جريدة الرياض اليوم، العدد ١٣١٧٣ الخميس ٢٧ جمادى الأولى ١٤٢٥ السنة ٤٠.. (بتصرف).
- ١٩- سلاوي مصطفى، تحليل النص الشعري، ط١، (وجدة: دار النشر الجسور، ٢٠٠١م)، ص٧٢.
- ٢٠- سلاوي مصطفى، (مرجع سابق)، ص٧٢.
- ٢١- الجراري عباس: خطاب المنهج، ط٢، (الرباط: منشورات النادي الجراري - الهلال العربية للطباعة والنشر، ١٩٩٥)، ص٣١.
- ٢٢- السابق: ص٣١.
- ٢٣- عويس عبد الحليم، موقف الفكر الإسلامي من الحضارة الحديثة مجلة المنهل السعودية، المجلد ٥٣، العدد ٤٩٥، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩٢م، ص٢٣.
- ٢٤- جلولي العيد، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، موقع إلكتروني (شبكة الأدب واللغة (ألف لام))، نشر يوم السبت، ٢١

أعتقد أن ما يمر به النقد العربي المعاصر حالياً، شيء ضروري وحتمي من أن يمر به، وهي حالة كل ضعيف يبحث عن ذاته بعد أن فقدوا وسط ذلك الركاب الهائل من الثقافات، والكم الكبير من المعلومات والتطور العلمي والفكري والإبداعي والتكنولوجي الباهر؛ إنها الحتمية التاريخية للتطور ولا يمكن لأي أحد إنكارها، وهذه الحتمية تقتضي المرور بمرحلة التقليد الأعمى للمبتكر القوي الغالب المنتصر والانبهار به انبهاراً كلياً شئنا أم أبينا، ثم حدوث زلزلة ذاتية بالبحث عن مقوماتها الذاتية وخصوصيتها الثقافية والحضارية، والشعور بمرض الانبهار وأزمة الابتكار مما يؤدي إلى البحث عن أسس النجاة من هذا الأسر والتماس منهج النجاح والتفوق عليه، والانطلاق طبعاً يكون دائماً من هذه الذات الثائرة والباحثة عن الأفضل لتحقيق خصوصيتها وبصمتها وصورتها الأصلية، بدل الصورة المنسوخة الممسوخة، لينطلق عهد الإبداع والابتكار وتحقيق قوة الذات والوعي بقيمتها وكفاءتها في إعلان التحدي وتحقيق السلم الداخلي والتصالح الفكري الذاتي، وهذا نجاح لا يفوقه نجاح، لأنه سبب كل انتصار ذاتي: فكري وإبداعي وإنساني وعلمي وتكنولوجي.

ولعل سعد البازعي يشاطرنى الرأي عندما قال: «إن المشكلات التي تواجه الناقد العربي، وغير العربي، في محاولاته الإفادة من النقد الغربي ليست محصورة بالطبع في المناهج، وإنما هي مواجهة متعددة الجبهات. وهي في كل مظاهرها، سواء اتخذت مظهر الحيرة المنهجية أو التوظيف غير الدقيق للمصطلحات أو سوء فهم ما يسعى الناقد إلى توظيفه من منهج أو مصطلح أو غيره، لا تعني بالضرورة أو في كل الحالات ضعفاً لدى الناقد، بل هي في بعض الأحيان جزء طبيعي من عملية النمو الفكري والوصول إلى قدر أكبر من النضج. وإذا كان ذلك القدر الأكبر من النضج لا يصل إلى الوضع المثالي.» ٢٧

لذلك لا نشك أبداً في الوصول إلى نقد عربي أصيل مزدهر ومتطور، يحقق شروط النجاح المبني على أساس فهم الخصوصية التاريخية والحضارية والثقافية للذات العربية، وهذا الاعتقاد ليس تفاؤلاً مريضاً أو وهماً رجعياً، إنما حقيقة لمسناها من خلال ما لاحظناه في الساحة النقدية العربية من مساعي مبذولة مشرقاً ومغرباً لتحقيق هذه الرؤيا الفكرية والحضارية من نقاد واعين بأزمة النقد العربي ومشربين لتحقيق غد نقدي عربي أصيل. وكما

* الأمراني حسن، ثقافتنا المعاصرة بين الكائن والممكن، مجلة المشكاة المغربية، عدد ١٤، السنة الرابعة.

* الأمير يحيى، ديسعد البازعي، المحاضرة ستقدم قراءة في كيفية تفاعل النقد الحديث مع النظريات النقدية الغربية، جريدة الرياض اليوم الثلاثاء ٢٧ العدد ١٢٧٣٠ السنة ٣ صفر ١٤٢٤ هـ.

* عويس عبد الحليم، موقف الفكر الإسلامي من الحضارة الحديثة مجلة المنهل السعودية، المجلد ٥٣، العدد ٤٩٥، ١٤١٢ هـ/ ١٩١٢ م.

* البازعي سعد، استقبال الغرب في النقد الأدبي، المجلة الثقافية، العدد ١٥، الاثنين ٩ ربيع الثاني ١٤٢٤ هـ.

* الواصل أحمد، كتاب «استقبال الآخر» لسعد البازعي ١- ٣، جريدة الرياض اليوم، العدد ١٣١٧٣ الخميس ٢٧ جمادى الأولى ١٤٢٥ السنة ٤٠.

مواقع إلكترونية:

* جلولي العيد، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، موقع إلكتروني (شبكة الأدب واللغة (ألف لام))، نشر يوم السبت، ٢١

أغسطس ٢٠١٠، <http://www.aleflam.net/index.html>.

<http://www.aleflam.net/index.html>.

أغسطس ٢٠١٠، <http://www.aleflam.net/index.html>.

٢٥ - الجراري عباس، خطاب المنهج، (مرجع سابق) ص ١٩-٢٠.

٢٦ - الأمراني حسن، ثقافتنا المعاصرة بين الكائن والممكن، مجلة المشكاة المغربية، عدد ١٤، السنة الرابعة، ص ٧.

٢٧ - البازعي سعد، استقبال الغرب في النقد الأدبي، المجلة الثقافية، العدد ١٥، الاثنين ٩ ربيع الثاني ١٤٢٤ هـ.

المصادر والمراجع:

الكتب:

* بوعلي عبد الرحمن، في نقد المناهج المعاصرة البنيوية التكوينية، ط ١، (الرباط: مطبعة العارف الجديدة، ١٩٩٤ م).

* ثامر فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ط ١، (الدار البيضاء: المركز الثقافي، ١٩٩٤ م).

* الجراري عباس: خطاب المنهج، ط ٢، (الرباط: منشورات النادي الجراري - الهلال العربية للطباعة والنشر، ١٩٩٥).

* سلاوي مصطفى، تحليل النص الشعري، ط ١، (وجدة: دار النشر الجسور، ٢٠٠١ م).

* لحميداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، (بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠ م).

المجلات والجرائد:





في إشكالية المصطلح النقدي المصطلح الإيقاعي: أسلوبية التداخل

محمد يونس صالح
أكاديمي / جامعة الموصل

مدخل:

قراءتنا هذه إنما تسعى إلى الإجابة على سؤال الإيقاع – ما وسعها ذلك - بتداخله مع الفنون المجاورة في المنطقة البصرية والسرديّة ، وكذلك في تفاصيل الصورة وبلاغتها ، وكيفية تفعيل الجسد تفعيلاً إيقاعياً يحرك الجسد شعرياً ، ويوظف الصورة توظيفاً إيقاعياً ويسرد تقانات الشعر المتنوعة لتصب في إطار نقدي حر بعيداً عن كل قوالب النظرية والمصطلحات المُقوّلة في حدود كونها قراءة تشتغل في فضاء التداخل .

إن الغور في المصطلح الإيقاعي عند الدكتور محمد صابر عبيد الأكاديمي والناقد يحتاج إلى وقت أكبر ومشروع آخر غير ما نعمل عليه في ((بحث)) محدد في قضية معينة، وعيّنتها في أكثر من كتاب عنده لعل أهمها (القصيدة العربية الحديثة/عضوية الأداة الشعرية)، وكتب أخرى يأخذ المصطلح فيها أكثر من مستوى، وهو المصطلح القار وهو المتعارف عليه والمحسوم، والمصطلح القار الذي اكتسب شكلاً جديداً عند ناقدنا، ونوع ثالث نشغل على جزء منه هنا هو – المتداخل - وهو المصطلح المسحوب من خارج حدود الإيقاع المتداول، على الأقل في الثقافة النقدية العربية المؤطرة إيقاعياً في حدود الخليل والبيديع في بعض الأحيان.

فلسفة الإيقاع في القصيدة الحديثة فلسفة بالغة الأهمية والحساسية والدقة ، ويمكن عدّها في واحدٍ من أشكالها على أنها فلسفة شموليّة، إلا أن شموليّتها وإن كانت قائمة على الشراكة الصوتية - البصريّة إلا أنها لا تتجاوز إلى منطقة إقحام النص بهذه الشراكة ، بل تسعى وبوعي للتأكيد على إيجاد مناطق إلتقاء دلالي وتشكيلي ومناطق افتراق كذلك، وعلى الرّغم من تأكد الطروحات النقدية الحديثة على الإيقاع بمستواه الأول - البصري -، خصوصاً بعد "أن تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط ، إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل ، وانتهت في حياتنا مرحلة (القصيدة العصماء) بأبياتها المئة ، تجلّد أعصابنا بقوافٍ نحاسية مرصوفة كأسنان المشط ، الشعر العربي الحديث يُسمع بالعين ، أي أنه موسيقى مقروءة" (١) ، إلا أن هذا عليه أن يقود إلى إبعاد ما هو جوهري في فعل الإيقاع وفعل القصيدة وفعل الدلالة، ولا يركن الصوت جانباً "فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، (تؤكد) العلاقة الوثيقة بين الشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها" (٢) . فالاهتمام - بالجانب البصري - لم يكن في المقاربات الإجرائية- عند الناقد د. محمد صابر عبيد - أقل من الجانب الصوتي في القراءة الإيقاعية للنص الشعري ، لا بل يشترك كلاهما في مد جسور الترابط الدلالي والتجريبي والذاتي في آن - وهذا ما نجده في إيقاع الصورة وإيقاع الجسد وإيقاع السرد مثلاً -، وهو ما دفع "القدماء وبعض المحدثين ينظرون للنظام الصوتي للغة العربية ، متأملين خصوصيته ناظرين إلى الأصوات المجردة التي تتوافر عليها العربية مضافاً إليها طريقة انتظامها عند تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب ، والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأثراً من خصوصية اللغة العربية ، ذات الطابع الكمي القياسي وليس النبري النسبي، وفي الشعرية العربية بعض صفات "لسانية - صوتية" مثل الأوزان والقوافي وغيرها، وقد أولى العرب هذا المنحى جل عنايتهم" (٣) وحتى الآن.

إيقاع الصورة:

لا شك في أنّ انفتاح مفهوم الإيقاع على نحو عام، وعند د. محمد صابر عبيد على نحو خاص على أكثر من فضاء، أتاح له حرّية الهيمنة على كثير من مناطق القراءة في منجزه مما جعل المصطلح يلاقي مرونة أكثر

من قولته المحددة في الحدود العروضية والبلاغية . وكان من أهم عوامل الانفتاح هذه أنه تحرك نحو الفضاء التشكيلي للقصيدة ليؤكد أنّ العلاقة بين التشكيلي- ولاسيما والصوري - وإيقاع الشعر علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية ، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي ومن ثمّ يكتمل النضج الفني شعراً وتصويراً كل حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر. (٤) وكيف هي الحال إذ كان الشاعر هنا رساماً بالكلمات يدرك تقانات العمل بدقة ووضوح وتجربة .

إنّ تعامل عبيد مع إيقاع الصورة تعاملًا مرناً أتاح لها أكبر قدر ممكن على استنطاق النص والوقوف على مرتكزاته الدلالية في مزاجية بصرية - ذهنية - سمعية، تتداخل فيه فاعلية الصورة وإيحائها بوساطة "الألوان والأبعاد" (٥) .

دراسة إيقاع الصورة في إطارها العام علاقة بالغة الأهمية وهي ترصد حركة الفضاء الشعري والسرد من خلال رصد التحول الدلالي للكلمات المكونة لنسيج النص ، إذ تسعى هذه المحاولات إلى إعادة الهيكلة لدراسة الإيقاع وأهميته في النص الأدبي والنصوص عموماً ، على النحو الذي يؤكد فيه تلاحم عضوية الإيقاع مع أعضاء القصيدة الأخرى وهذا ما نبه إليه ماكسايسيتمان ١٩٣١، إلى علاقة الإيقاع عموماً والوزن خصوصاً بالصورة، وأنهما متلاحمان يتبع أحدهما الآخر (٦) .

مما تقوم عليه منظومة الإيقاع بتداخلها مع الصورة هو أن اللغة تمنح الأشياء المحيطة بها تناعماً واضحاً، بحيث تتجاوز نظامها النحوي والدلالي الرتيب إلى نظام ينطلق من أسس الصورة وصدى إيقاعها ، ذلك أن "القصيدة إنما هي مجموعات من الصور المنتظمة في بنية إيقاعية ذات محتوى ينفعل المتلقي لتخليها وتصورها" (٧) .

في معانيته الإيقاعية لقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي (مقتل صبي) (٨) ، يفيد الناقد محمد صابر عبيد من الطاقة الإيقاعية الكامنة وراء المغزى الدلالي لمفردات القصيدة ، على النحو الذي يجعل به النص ضاحكاً بكل ما من شأنه فرض إيقاعه الخاص المنسجم مع الصورة في سياق القصيدة العام ، وهو انسجام يجيد التعامل مع اللفظة المفردة بما يخدم الصورة إيقاعياً، فإيقاع الصمت مثلاً يكمن في

تحركاً شعرياً تاماً بالاعتماد على مرتكزات مختلفة تفيد من مناطق اشتغال الجسد بوصفه حركة وحيوية ، إلا أن المتفحص لآليات الفصل الجسد/الجسم، يسعى إلى النباش في قصيدة (أقدام) للشاعر سامي مهدي وهي القصيدة المنتخبة للمعينة تحت عنوان (إيقاع الشعر: إيقاع الجسد).

بداية يمكن على سبيل الإيجاز القول بأن الجسم ما هو "مرئي ومنظور وملمس ، بينما الجسد (metebody) ، دلالة خطابية ، ولذلك لا يمكن لمسه أو قياسه بمعايير كمية سوى من باب القراءة والتأويل بحيث يمكن الشعور بهالته وجماله وجلاله ، وإدراك دلالاته الإيحائية والخطابية والإشارية والأيقونة" (١١) ، ومن هنا فإننا أمام عنصر عصي على التأطير والتحديد والقياس ، عنصر مائل أمامنا مثولاً كتابياً ، وباتاً فينا دلالاته الإيحائية والمتخيلة المتعلقة بالحركة والسكون ، وهو يفيد - حسب ناقدنا - من جوهر الفعل اللغوي وهي منطقة رصد تماهي "الفاعلية اللغوية مع الفاعلية الشعرية، للتوصل بالنص إلى تحريك الجسد تحركاً شعرياً ، مستفيداً في كل ذلك من كل إمكانات الجسد الشعرية ، وإمكانات الشعر الجسدية" (١٢)، بوصفها تفاعلاً ذهنياً متخيلاً وكما يقول الكندي - حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها - أي فكرة حضور الأجسام/الأجساد وهي تحمل معها خصائص متنوعة من حيث الحجم والشكل واللون ، وكذلك السكون والحركة والأبعاد المكانية(١٣) ، إذن - نحن - بوصف عملية تناولنا هي عملية قراءة وتأويل وإحياء وأمام فعل خطابي يلمس قرائياً فنحن أمام إيقاع للجسد .

مرتكزات التحليل الإيقاعي لفعل الجسد في منجز محمد صابر عبيد متنوعة وإجرائية تنطلق من النص وتؤسس رؤية من داخل الفعل الإجرائي، وتأخذ أكثر من طريق لسلك الفحوى الإيقاعي في فعل الجسد، فتارة يحضر الإيقاع في عتبات المقاربات وأخرى يغيب لتجده يتجسد داخل العمل الإجرائي ، ومما هو ما تجسد أمامنا - كما اشرنا - في تحليله لقصيدة سامي مهدي التي تعتمد على أكثر من مرتكز (إجرائي)، لعل أهمها هو تفعيل البعد الدلالي للغة تفعيلًا حيويًا يعتمد على الإيقاع الذهني وإيقاع الفكرة في صوغ الإيقاع صوغاً دلاليًا أكثر من مثوله عبر تقانات صوتية أو بصرية.

أنه مثول متخيل وقار في بؤرة النص على النحو

سكونية لفظة (الموت) ، أما الفعل الإيقاعي المشدد فيكمن في لفظة (طن / صفرت / توقفت) مثلاً، وهو نابع من كون اللفظة المفردة محمولاً لمستوى إيحائي يعكس صدها المكوّن لمدلولاتها السمعية، الأمر الذي يستدعي توثيق هذه العلاقة بوصفها صنعة يجيد الشاعر التعامل معها.

وهذا ما أدى إلى إبراز مكنونات القصيدة - نقدياً - بشكل يزيد شحنة قدرتها في التأثير في المتلقي، الأمر الذي جعل الناقد يعاينها معاينة إيقاعية متمركزة في منطقة توزيع المفردات في متواليات صورية، إذ إن من المهام الإيقاعية الأساس تحقيق فاعلية الكلمة بما يخدم التجربة ويعزز وقعها ويجسد فلسفة الإيقاع الجديدة التي تتجاوز

البعد حسب (٩) ، بل تشترك في منح نفسها قدرة نقل الفكرة نقلاً إيقاعياً وهي مرحلة مهمة في تواسج الذهني بالحسي للوصول إلى منطقة دلالية معينة، تفيد من الفضاء التخيلي للوازم التكرار وأسلوبية التوازي الشعري، فضلاً عن تواسج خليلي أقل ظهوراً وأقل انعكاساً وشحنا في حملاته الملفاة على عاتق لغة النص الشعري المجازي، على النحو الذي يؤكد فرضية أن اللغة كساء للنظام الصوري وإيقاعها الموحد في أطر شعرية خاصة .

إيقاع الجسد:

فكرة إيقاع الجسد في أساسها الرؤيوي هي فكرة مسرحية درامية في المقام الأول ، تسعى إلى إقامة آليات تنظيم دقيق للجسد في العرض المسرحي، وتدفع المتلقي إلى الإحساس بمناطق الاشتغال البصري بوصفه أحد أهم عناصر العرض المسرحي خصوصاً وأن الاتجاهات الحديثة أخذت توازي بين (البصري والسمعي) ، مع وجود من نادى بتغلب البصري على السمعي -مسرحياً - أمثال أبيا وكريك ، ومن ثم فإن للجسد إيقاعاته المتنوعة بما تحتويه من انفعالات وتوتر عضلات الوجه وعلاقته بعملية التنفس والراحة والغضب والحب والتعب وكذلك حركة أعضائه كالأقدام واليد واللسان والعين .. الخ(١٠) .

ولما كانت العلاقة بين الجسم والجسد هي علاقة تضاد إلى حد ما على اعتبار أن الجسم مقاس وملمس بينما الجسد -على حد تعبير رسول محمد رسول- إيحائي وخطابي وإشاري ، فإنه يمكن طرح التساؤل الآتي: هل نحن أمام إيقاع الجسم أم إيقاع الجسد؟ وهو سؤال يسعى إلى الإجابة عن الجسد إيقاعياً، وتحريك هذه التفاصيل



سامي مهدي

والحوار إيقاعياً - إطاراً يمنح القصيدة محيطها الدلالي ، ومساحتها المفترضة، ولتجول عناصرها على سياقها يفترض الحركة أو السكون أو يفترض البطء أو السرعة كل حسب مادته.

بمعنى آخر فإن ناقدنا يقيم افتراضه هذا على افتراض محسن أطيّش في قوله "إن أسلوب إيقاع السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة والحوار، الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وأجوبة" (١٥).

ولعل المسوّغ في هذا الافتراض كما يرى أن السرد ذاتي مسترسل في الوصف غير الحوار المشارك مع الآخر والمتغير، وهذا الافتراض هيمن على الفعل الإجرائي في مقاربة قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور والشاعر سامي مهدي ، إلا أنه يفيد - وإن كان في طبقات خفية وسريعة - من تحولات المكان الشعري عبر سير أحداثه مرّة، ويسلط كاميراته على حركة الشخصية وأزماتها بواسطة افتراضات الزمن مرة أخرى ، كذلك يسعى فعله الإجرائي إلى الإفادة من متوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً ونظاماً قافوياً، ومن ثم فإن (إيقاع السرد: إيقاع الحوار) يؤديان الوظيفة بطاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل



محمد صابر عبيد

بقوة وتورية في عوالم النص السردية/الشعري، في قضاياها الكبيرة وتفاصيله الدقيقة من الاستهلال إلى عتبة الإقفال، على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحجب المتخفية خلفه تلك السلطة - السمع بصرية - الدالة، لأن جماليات النص الشعري تسعى في تشكيلاتها المتنوعة ما وسعها ذلك إلى "سردنة الفن" (١٦) .

إذ إن منطقة الشعر منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً - بخطوط متوازية - تسهم على نحو فعال في منح كل قصيدة نهجها الخاص، الذي يتطلب عادةً رصدًا خاصاً قائماً على قدرة الفصل بين إيقاع السرد وإيقاع الحوار في كل نص على جنب، وعدم الارتكاز على افتراض سرعة الحوار وبطء السرد لأنه مرهون بالنظر إلى أن الأسلوبين على درجة واحدة من الحالة النفسية (١٧) .

يستند الناقد في قراءته على الحراك - السرد - الحوار -

الذي يجعل الناقد يجد أكثر من زاوية لرصد الرؤية داخل القصيدة (سلوك بصري مباشر - للرائي والمرئي - / رؤية متناقلة الحواس - يبصر بسمعه - / الرؤية البصرية / الرؤية الذهنية)، وهي تعتمد في أساس تحركها داخل فضاء النص على أسلوبية توزيع اللفظة الجسدية توزيعاً بصرياً/ذهنياً، بما يجعل الجسد عنصراً شعرياً يكتسب طاقته الإيقاعية من التماهي اللغوي/الجسدي - البصري الموزع على سطح الورقة توزيعاً جغرافياً محكماً، على النحو الذي يمكن مقارنة مقولة نزار قباني ((الشعر العربي الحديث يسمع بالعين))، إلا أن هذا لم يمنع مقارنة ناقدة من الإفادة من المستويات الصوتية وهي إفادة لا تمنع من فك مغاليق الذبذبات الصوتية، وهي تستعير اللغة كوسيلة نقد إيقاعي تقاني من خلال تجليات التكرار والنظام التفعيلي - الخبب - المشحون بالدلالة .

في كتابه الموسوم (شعرية الحجب في طاب الجسد: تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري)، يسعى الناقد للاستفادة من نظام البلاغة العربية وعلم بديعها في استكناه البعد الإيقاعي/الجسدي، المضمّر خلف عتبة (خمر الجراح) ، بالرجوع إلى المعادل السيميائي لكل من الخمر والجراح وهو معادل يسعى - على حدّ قوله - إلى تمظهر جسدي يسعى إلى التعنيم من جهة، والتحرك من جهة أخرى نحو الصدى الإيقاعي لمجريات الأصوات وتناسقها ، وهو توجه يدعم فرضية الإفادة من البعد الصوتي في معالجة البعد البصري.

إيقاع السرد: إيقاع الحوار:

يرى ناقدنا محمد صابر عبيد في كتابه الموسوم بـ (القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقية الأولى: جيل الرواد والستينيات)، أن القصيدة العربية دخلت أبواباً جديدة في سبيل تأكيد حداثتها على اعتبار "أن التاريخ لتطور الأشكال الشعرية هو تاريخ لتدرج الوعي بالإيقاع بوصفه مكوناً مركزياً في بناء لغة الشعر" (١٤)، وهو هنا إنما يقف عند تقاطعين سرديتين في المقام الأول (إيقاع السرد وإيقاع الحوار)، شعرياً، وهي محاولة جادة تحرك نحوها إيقاع القصيدة العربية الحديثة من جانبه التعويضي - أي عن الفضاء الخليي الخارجي - ، كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه بوصفه - أي السرد

عالم النص وأجوائه الخاصة" (٢١)، أي أنه خلاصة لغة نفسية تتمظهر بأكثر من شكل وأكثر من تجل بالاعتماد على رموز وتراكيب متنوعة تأخذ من آلية التكرار الصوتية أساساً لفعلها الإجمالي.

ففي مقاربة ناقدنا لقصيدة ادونيس الموسومة بـ (المدينة) يركز على التكرار والدوران في فلك هذه المفردة بوصفها بؤرة الفكرة العامة التي تنشط عنها (بنى صغيرة)، بفاعليته الوظيفية لتأكيد أمر وتقديره في نفس المتلقي.

إن إيقاع الفكرة المتمظهر برداء التكرار إنما يخلق جواً نغمياً يوحي بأهمية الألفاظ المكررة ودورها في تأكيد فكرة ما والدوران الحلزوني فيها وما تكتسبه من دلالات قد تكون مفتاحاً لفهم القصيدة، إذ إن تكرار كلمة معينة في جسد القصيدة في أكثر من موضع له دور في إضاءة التجربة وتعميقها، فقد يشير الإلحاح على بعض الكلمات إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإحياء بها من دون التكرار، فهو لا يولد من فراغ، كما أنه لا يهدف إلى سدّ نقص في الكمية الصوتية للبيت وإنما يولد من خلال المزوجة بين اللغة والنفس، فيظل في فلك النبض النفسي للشاعر، إذ إن الإلحاح على لفظة ما أو جملة هو لاتصال دلالاتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكنه (٢٢)، إلا أن ناقدنا يدرك وبوعي الخيط الذي يفصل التكرار بوصفه تقانة إيقاعية منفصلة، والتكرار بوصفه آلية عمل من آليات إيقاع الفكرة، ففي الثاني هناك معادلات "تبعث بانسجامها وتنافرهما وصرعها وتكرار صيغها ورموزها واكتناز دلالاتها إيقاعاً معيناً لا يمكن القبض عليه، باستعمال الوسائل التقليدية في كشف النظم الإيقاعية المعروفة والمألوفة القائمة على التصويت والغنائية العالية" (٢٣)، وإنما بمحاولتها التأكيد على فكرة بشكل دوري وحلزوني يتخذ من القصيدة مساراً لصراعه يتخذ من اللغة المحورية أداة له.

إيقاع البياض:

إن ما يرافق المادة الإيقاعية الصوتية من لون وخط وشكل توزيعي وكثافة كتابية توزيع على سطح الورقة وعلامات ترقيم وتركيز طباعي وما إلى ذلك من هندسة بصرية، إنما تسهم على نحو واضح في إغناء النص الشعري بإيقاعات متنوعة مشحونة "بالدلالة ومستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدر متنوع من التداخل والتعقيد والغموض" (٢٤)، ولعل القضية تكمن في تحرر جسد القصيدة العربية من نظام الوزن (كف الصدر

الإيقاعي - داخل مكونات العمل الشعري كونه عنصراً مهماً من عناصر التصميم الشعري، "والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين [...] وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً، وفي البعض الآخر متحفظاً متسارعاً، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد، فيكون حراً أو منضبطاً، متعسراً أو منساباً، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً، في آن واحد، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة" (١٨)

إن الإيقاع السردى والحواري - بمفهومه الشعري - يوظف لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إطار القصيدة المفترض وخارجيه، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح القصيدة إحياءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرة، ويجسد الانطباع الأول عن كل قصيدة بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصيدة والخفي الداخلي النفسي، في حين يرصد مناطق التحامهما، في الوقت الذي يفضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي (١٩).

إيقاع الفكرة:

اختلف النقاد حول الأسس المعرفية لجذور ((إيقاع الفكرة))، في النقد العربي القديم إلا أن الأمر كاد أن يكون محسوماً في النقاء مفهوم إيقاع الفكرة، المصطلح المتداول في الخطاب الإيقاعي الحديث يلتقي مع مفهوم (التوازي) في تماثله ودورانه نحو توكيد صور معينة تصب في شكل دلالي موحد لتحقيق أبلغ مراحل المزوجة بين الإيقاع والدلالة، ويمكن كشف الانسجام والتباين في هذه البنى والمعاني عما يعرف بـ "إيقاع الفكرة" (٢٠) وعن رؤية الشاعر وخلفية النص السوسولوجية.

فالعلاقة بين المادة الخام وصوغها شعرياً هي علاقة تجلي هذه الفكرة إيقاعياً على نحو ما، أي أنه - حسب ناقدنا - تسهم في تحقيق التماسك النصي بالوصول إلى أعلى مراحل المزوجة الصوت - فكرية، حيث إن إيقاع الفكرة ينبعث "أساساً من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في

يساوي كف العجز)، بطريقة متساوية وعمودية - مع وجود تجارب بصرية محدودة قديماً - لا يمكن أن يدخلها أي خرق يחדش قدسية هذا النظام، إلى أن جاءت القصيدة العربية الحديثة وما رافقها من أسلوب كتابي وطباعي حرّ ومرن يتيح للشاعر التعبير عن تجربته بطرق متنوعة وبأشكال عدة .

وقد حاول ناقدنا محمد صابر عبيد أن يقف إيجاباً عند هذا النمط الإيقاعي على اعتبار أن الخاصية الصوتية لا يمكن أن تدرك إلا "من خلال الصمت المحيط به ، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع" (٢٥)، ولما كانت جغرافية المساحة المفترضة للشاعر مساحة حرة لا تحدد الشاعر بمساحة معينة كان له أن يختار ما يحس أنه يستفز القارئ وما يفعل إيقاع البصر بكثافات سوداء متنوعة الكتل، مما حدا بناقداً إلى اختيار قصيدة للشاعر سعدي يوسف (الشخص السادس)، وقصيدة (إشارة مرورية)، للشاعر معين بسيسو تمثيلاً لذلك، وهي محاولة جادة للكشف عن تقييم البياض المكاني مقابل السواد وأثره الفاعل في بنية الإيقاع وفاعلية التلقي على حد قوله.

الهوامش

- ١- الشعر قنديل أخضر: نزار قباني، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٤، ٤١/٢ .
- ٢- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، الهيئة المصرية، للكتاب الطبعة الثانية، ١٩٨٥، ٢٢ .
- ٣ - مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق : د. رحمن غركان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ٢٧ .
- ٤ - ينظر، جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١، ٩ .
- ٥- عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالات الوظائف في القصيدة الجديدة: د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧، ١٧٥ .
- ٦ - ينظر، نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٧٢، ٢٣٩ .
- ٧- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدون، دار القلم العربي، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ٢٥٦ .
- ٨- في كتاب، عضوية الأداة الشعرية، ١٧٦-١٧٧ .
- ٩ - مظاهر التناظر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان: د. فهد محسن الفرخان، (بحث)، مجلة الموقف الثقافي، العدد (٢٤)،

- كانون الأول، السنة الرابعة، ١٩٩٩، ٥٣ .
- ١٠ - ينظر، الإيقاع البصري في العرض المسرحي: ميادة مجيد أمين الباجلان، مطبعة الديار، العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ١٣، ١٥، ٢٤ .
- ١١ - الجسد المُتخيل في السرد الروائي: رسول محمد رسول، منشورات alnaya، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠١٤، ١٩ .
- ١٢ - مرايا التخيل الشعري: د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ١١٩ .
- ١٣ - ينظر، الجسد المُتخيل في السرد الروائي، ٦١ .
- ١٤ - الإيقاع حصيلة التفاعل بين مكونات الخطاب الشعري: محمد كنوني، مجلة أقلام جديدة، عمّان، العدد (٢٨)، ٢٠٠٩، ١١٨ .
- ١٥- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، ٣٢١ .
- ١٦ - المغامرة الجمالية للنص القصصي، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ٥٤ .
- ١٧ - القصيدة العربية الحديثة: ٤٣ .
- ١٨ - فن القصة: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٦، ٨٧-٨٨ .
- ١٩ - ينظر في ذلك، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية: د. أحمد الزعبي، دار الأمل، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ٨ . وينظر فضاء التشكيل الشعري، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ٢١ .
- ٢٠ - ينظر، مدارات نقدية مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحدثة والإبداع): فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ٢٤٣ .
- ٢١ - القصيدة العربية الحديثة: ٥٥ .
- ٢٢ ينظر، ظاهرة التكرار في الشعر الحر: د. صالح أبو إصبع، مجلة الثقافة العربية، ١٩٧٨، ٣٣، و تكرار التراكم وتكرار التلاشي، ظاهرة أسلوبية تطبق على الشعر العراقي الحديث: د. عبد الكريم راضي جعفر، بحث مقدم إلى مهرجان المربد، الخامس عشر، ١٩٩٩، ٩-١٠ .
- ٢٣ - القصيدة العربية الحديثة: ٥٦ .
- ٢٤ - العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور: د. محمد عويس، مكتبة الانجلو، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ٣٧٣ .
- ٢٥- القصيدة العربية الحديثة: ٤٧ .

مفهوم النص والنصية: عناصر التماسك النصي وآلياته



عزيز العرباوي
المغرب



منير المقدم
المغرب

المقدمة:

حاولت اللسانيات النصية المعاصرة تجاوز حدود البنية اللغوية الصغرى والمتمثلة في الجملة، إلى بنية لغوية كبرى في التحليل وهي النص. فالنص يُعدُّ بالنسبة لهذه الدراسات الصورة الكاملة المتماسكة التي يتم عن طريقها التواصل بين أفراد المجموعة اللغوية. وقد تمكن هاريس من التبشير بعلم اللغة النصي، على اعتبار أن الجملة لم تعد كافية لمسائل الوصف اللغوي، حيث كان من اللازم أن ينحو الوصف في إطار الحكم على الجملة لوضعها في إطار جديد يمثل وحدة كبرى هي النص...

ومن هنا كان علم النص البديل الأساسي لتعويض علم لغة الجملة الذي اشتغل به البنائيون الأمريكيون منذ بلومفيلد ومن بعده تشومسكي. فالنص يشكل مفهوماً مركزياً في الدراسات اللسانية المعاصرة التي اتفقت حول ضرورة مجاوزة الجملة في التحليل البلاغي إلى فضاء أرحب وأوسع، وأخصب في محاور العمل الفني وهو الفضاء النصي. وفي هذا الإطار سنعالج في هذا البحث العديد من المواضيع والمباحث المرتبطة بالنص ومفهومه العام وفق تخطيط معين، حيث نتناول في المبحث الأول تحديداً مفصلاً لمفهوم النص من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ومفهوم النصية أي ما يجعل من نص ما نصاً، ونتناول أيضاً في المبحث الثاني مفهوم التماسك النصي نتناول فيه معنى التماسك، ومفهوم الانسجام النصي، ثم الاتساق النصي. ونختم بحثنا هذا بمبحث ثالث نعالج فيه معايير تحقيق التماسك النصي...

المبحث الأول: مفهوم النص/ النصية:

يصعب منذ البداية تحديد مفهوم النص بحكم ما تكونه مميزات النصوص في حد ذاتها، وما يمكن فهمه من المهام التي يضطلع بها علم النص في حد ذاته. ورغم ذلك فإنه من الواجب علينا أن نحدد ما نفهمه من كلمة نص، أو بصيغة أخرى ما هي المهام والقضايا التي يعالجها علم النص ككل. ففي الكلام والكتابة يمكن ملاحظة استعمال مصطلح "نص" فيتجلى في النصوص المطبوعة والمكتوبة كما نراه حاضراً بوصفه صيغة خاصة لعبارات اللغة المتكلم بها. ومن هنا نخلص إلى القول إن نصوص اللغة الطبيعية تمثل الموضوع تمثل الموضوع الأهم لعلم النص، وليس تلك النصوص التي يمكن جعلها جزءاً من أنساق علامائية، كأنساق الموسيقى، والسينما، والصورة، والرقص، والحركة... وغيرها، أو لتلك الأنساق التواصلية المكتوبة بلغة اصطناعية كالرياضيات، والمنطق، والحاسوب...

١- مفهوم النص:

١-١- النص لغة:

يأخذ النص لغة، في المعاجم العربية، عدة معانٍ، منها: نصّ الحديث، رفعه، ونصّ ناقته استخرج أقصى ما عندها من السير، ونصّ الشيء حرّكه، ونصّ المتاع، أي جعل بعضه فوق بعض. والعروس أقعدها على المنصة وهي ما تُرفع عليه فانتصت، والشيء أظهره، والشواء ينصّ نصيصاً: صوّت، والقدر غلّت، والنصّ الإسناد إلى الرئيسي الأكبر والتوفيق... ونصّص غريمه وناصّه استقصى عليه وناقشه، وانتصّ: انقبض وانتصب وارتفع، ونصنصه: حرّكه وقلقله، والبعير أثبت ركبتيه في الأرض وتحرك للنهوض ١

ويمكننا استخلاص العديد من المعاني المحورية من هذا التعريف المعجمي لمادة "نصّ"، والمستخدمة في حقول معرفية متعددة، حيث نصل إلى ما يلي:

-الرفع: في مثل: نصّ الحديث إليه، أي رفعه إليه، وانتصّ: بمعنى ارتفع وانقبض وانتصب...

-الإظهار: في نصّ العروس بمعنى أقعدها على المنصة.

-الحركة: كقولنا: نصّ القدر، أي غلّت.

-الإسناد: نصّ القول إلى صاحبه، بمعنى أسنده إليه.

-غاية الشيء: في مثل قولنا: ناصّ غريمه، أي استقصى عليه وناقشه.

أما معنى النص في المعاجم الفرنسية (Texte) فهو

مأخوذ من مادة (Textus) اللاتينية التي تعني النسيج، وتطلق كلمة (Texte) أيضاً على الكتاب المقدس أو كتاب القداس، كما تعني ترابط حكاية أو نص... فالنص هو منظومة من العناصر اللغوية أو العلاقات، وهي تشكل إنتاجاً شفهيّاً أو كتابيّاً .

والملاحظ من هذا المعنى اللغوي لمادة (Texte) أنها تدل دلالة واضحة على الترابط والتلاحم والتماسك بين أجزاء النص من خلال معنى كلمة "النسيج" التي تشير إلى الانسجام والتماسك بين مكونات المنسوج، ومعنوياً إلى علاقات الترابط والتماسك بين أجزاء الحكاية.

وقد تناول علم أصول الفقه المعنى الأصلي لكلمة "النص" من خلال تطبيقات نصية تجاوزت إطار التحليل على مستوى الجملة. إذ وردت هذه الكلمة بمعانٍ مختلفة تعكس مستويات دلالية متباينة من حيث درجة الظهور أو الخفاء في النص، وهي كما يلي ٢ :

-إشارة النص: وهو المعنى الذي لا يتبادر فهمه وإدراكه من ألفاظه، ولا يقصد من سياقه، بل من معنى هو لازم للمعنى المتبادر من مقصود السياق...

-عبارة النص: وتعني المعنى الحرفي للنص، أي المعنى الذي يظهر من خلال الصيغ التي تكوّن مفردات وجمل النص، وهو هنا يحدد المعنى الظاهري للنص والسطحي في النص.

-دلالة النص: وهو ما يمكن إدراكه وفهمه من روح النص ومعقوله...

-اقتضاء النص: وهو المعنى الذي لا يستقيم الكلام إلا بتقديره.

ومن هنا، يتبين لنا أن التعريف الفرنسي لكلمة "النص" هو الأقرب من حيث الدلالة إلى مفهوم التماسك النصي، فهي تدل على الترابط بين أجزاء الحكاية، وهو المعنى الذي تدل عليه كلمة "النسيج" أي الانسجام والتماسك والترابط والتناسق بين خيوط الشيء المنسوج، الذي يمثل القيمة الفنية التي تسمو جمالياتها مع سموّ تماسك ودقة خيوطها.

١-٢-١- النص اصطلاحاً:

١-٢-١- النص في الدراسات الغربية:

لا يمكن لمفهوم النص أن يقوم على المستوى نفسه الذي يقوم عليه مفهوم الجملة. فمفهوم النص عند تزييفتان تودوروف، يجب أن يكون متميزاً عن "الفقرة"، كما يكون متميزاً عن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل. فالنص يمكن له أن

بمعنى أنها تمثل سلسلة لسانية تتكون من جمل صحيحة ومقبولة قاعدياً، وتعمل بوصفها جملاً جريئة مندمجة في الجملة المضاعفة النصية لكن ما ينبغي التأكيد عليه هنا، ضمن ما يمكن تسجيله حول هذه الفرضية، هو أنها لا تحقق شرط وجود وحدات تحليلات نصية بالمعنى الدقيق للكلمة، ولذلك فهذه الفرضية تفترض أن يتم العمل على صنع "التوليد النصي تبعاً لنفس اللوغريتمات التي طورتها قواعد تشومسكي بالنسبة إلى توليد الجمل"^٨.

ومن هنا يمكننا أن نخلص إلى أن مفهوم النص المستخدم بشكل واسع وكبير في حقل اللسانيات والدراسات الأدبية، قد تمّ تحديده بشكل جلي وظاهر، فالبعض منها يجعل من تطبيقه مقتصرًا على الخطاب المكتوب، بل على النص الأدبي بالضرورة، والبعض يجده مرادفًا للخطاب، بينما البعض الآخر يمنحه توسعاً سيميائياً شاسعاً ومتحركاً في هذا المجال فيتم الحديث عن النص الموسيقي، والسينمائي، والنص التلفزي... وغيرها.

١-٢-٢- النص في الدراسات العربية:

إن بعض الباحثين والنقاد العرب المعاصرين قد حاولوا التجديد في تحديد مفهوم النص، من حيث شكله ومضمونه، دون إغفال ما جاءت به الدراسات الغربية في هذا الصدد. فها هو عبد المالك مرتاض يرى أن النص "لا ينبغي أن يُحدّد بمفهوم الجملة، ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصاً قائماً بذاته مستقلاً بنفسه، وذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبية، كالأمثال الشعبية والألغاز والحكم السائرة والأحاديث النبوية التي تجري مجرى الأحكام وهلمّ جرا"^٩.

أما نور الدين السّدّ، فينطلق في تحديده لمفهوم النص من رؤية لسانية محضة، كونها لا تعتمد تقسيم الخطاب إلى خطاب نفعي وآخر فني، بل تصنف النص تصنيفاً نوعياً، وبذلك صار "النص الأدبي"، لا يمثل إلا أحد الأنواع النصية العديدة، والتي نجد منها النص القضائي، والنص الديني، والنص السياسي، والنص السينمائي... إلخ^{١٠}.

٢- مفهوم النصية: أو ما يجعل من نص ما نصاً:

إن المتصور الحدسي للنص، غالباً ما يؤدي إلى الإحالة على سلسلة من العبارات ضمن نظام معين، في مثل الخطاب المكون من عدد من الجمل. بل قد يستطيع النص، خارج هذا التصور المحدود، إلى أن يتألف من

يتطابق مع الجملة كما يمكنه ذلك مع كتاب كامل... فهو في تحديده يتمظهر في استقلاله وانغلاقه، لأنه يكون نسقاً يجب ألا يكون متطابقاً مع النسق اللساني، ويوضع في علاقة معه، هذه العلاقة تتميز بالتجاور والتشابه معاً. ولقد اقترح تودوروف "في معرض حديثه عن مستوى البنية النصية، التمييز بين الوجه الشفاهي للنص، وبين الوجه النحوي والدلالي، فالأول هو الذي يتكون من كل العناصر اللسانية المختلفة (صوتية، قاعدية...) للجملة التي تكوّنه، بينما الثاني هو الذي يحيل ليس إلى نحو الجملة بالضرورة ولكن إلى تلك العلاقات التي تربط بين الوحدات النصية (جمل، مجموعات من الجمل...)؛ أما الثالث فهو إنتاج معقد للمضمون الدلالي للوحدات اللسانية"^٣.

أما العالم الدانمركي لويس هيلمسليف، فيستعمل مصطلح النص بمعنى شامل وواسع، حيث يطلقه على أي ملفوظ، منفذ قديماً أو حديثاً، مكتوباً أو محكياً، قصيراً أو طويلاً، فكلمة "قِف" هي في نظره نص كامل، كما أن مجموع المادة اللغوية لرواية ما، هي أيضاً نص كامل. ومن هنا فإن مفهوم النص عنده: "يعدّ نسقاً ذا دلالة إيحائية، ذلك لأنه يُعدّ ثانياً بالنسبة إلى نسق آخر للمعنى. فإذا ميزنا في الجملة مكوناتها الصرفية، والنحوية، والدلالية، فإننا سنميز مقدار ذلك في النص من غير أن تقوم هذه المقومات مع ذلك على المستوى نفسه"^٤.

وتحدد جوليا كريستيفا النص في كونه "جهازاً عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص في النهاية إنتاجية"^٥. إن كريستيفا في تحديدها لمفهوم النص، تنطلق من مفهوم التناص، فتعرفه بكونه "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع وتتناهى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"^٦ فالنص في نظرها فضاء ثري وغني يختزن طاقات ومعارف مجردة ومتنوعة ومتشابكة/ متداخلة، حيث تقول في ذلك: "النص الأدبي خطاب يخترق حالياً وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتها وإعادة صهرها"^٧.

بينما نجد كاتز وفودور (١٩٦٣)، قد قاما بوضع فرضية يمكن من خلالها أن ننظر إلى النص بوصفه ضرباً من الجملة المضاعفة (حيث تتناسب فيها الحدود بين الجمل وظيفياً مع الروابط التي تربط القفلات في داخل الجمل)،

هوية المصدر، وتحافظ أيضاً على التوازي والتكرار... ويرى في هذا كل من هاليداي ورقية حسن أن تماسك الجملة المنتقلة يعد جزءاً مباشراً من التحليل النصي؛ فالضمانر الانعكاسية (لقد اشتهت)، والإلماع (لأنه لم يتعظ، فقد أصيب زيد بالزكام)، وروابط التبعية ليست ممكنة وجوداً إلا في داخل الجمل كما عند غيليش وريبل. أما تكرار الصدارة ومعظم الروابط، فهي تعمل بوساطة التماسك بين الجمل، وبما أنها وسيط التماسك بين هذه الجمل فإن استعمال الاستبدال يبدو اختيارياً بينما تكون بعض الجمل استبدالية في مستوى الجملة الضمني ١٤.

أما الباحث محمد خطابي، فيلخص عناصر التحليل النصي بناءً على اعتماد يول وبراون (١٩٨٣) الوظيفة النقلية والتفاعلية للغة، في دراستهما للتماسك النصي، حيث إن هذه الوظيفة في رأيهما أساس الوظائف الأخرى للغة مع عدم نفيهما لباقي الوظائف ١٥.

ومن هنا، نجد أن محمد خطابي قد أسس خطابه النقدي في دراسته التماسك النصي على ثنائية، تستلهم المكونات التراثية وتستبعد ما تجاوزته المرحلة، مع الاستفادة من المنجزات اللسانية والنقدية الغربية المعاصرة، فيعرض مظاهر النص، وطبيعة انسجامه، انطلاقاً من اللسانيات الوصفية، ولسانيات الخطاب، ونظرية تحليل الخطاب، ومنجزات العلم في مجال الذكاء الاصطناعي، وأعمال فان ديك... كما عزز دراسته بأعمال الرواد في مجال علم اللغة النصي مع هاليداي وحسن، ومن تراث الدراسات العربية؛ كالبلاغة، والنحو، وعلم التفسير والنقد الأدبي القديم، وعلوم القرآن...

٢- الانسجام النصي:

يتعلق مصطلح الانسجام في عمقه بتصور المتصورات التي تنظم العلم النصي بوصفه متتالية تتقدم نحو نهاية أو ختام، إنه يضمن حسب ج. م. آدم، ذلك "التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام" ١٦. وهذا يدعو إلى التأكيد على قبول متبادل للمتصورات التي تحدد صورة عالم النص المصمم بوصفه بناءً عقلياً. فالروابط بين هذه المتصورات يمكن لها أن تكون طبيعة مختلفة (سببية، غائية، قياسية...). كما يمكن للعلاقات بين المتصورات أن تفرض تنشيطاً دائماً للتعبير اللسانية الفوقية، بل تستوجب اللجوء إلى الاستدلال دائماً... ومن هنا فإن القصة هي النص الذي يمكن أن يدرس فيه الانسجام بشكل معمق،

جملة واحدة أو حتى من عبارة أو كلمة واحدة في مثل صيغة الأمر: "أذهب". ولا بد أن تكون في النهاية حدوداً للنص، وفي هذا الصدد نقول مع منذر عياشي "أن المعيار الأكثر أهمية لتجديد وحدة النص، إنما يخص مضمونها: يجب على النص بقول آخر، أن يكون متماسكاً لكي يشكل وحدة. ونحن من جهة أخرى، إزاء معيار وظيفي به يمكن للنص أن يؤول بوصفه وحدة، إذا مارس، منظوراً إليه بوصفه كلية، وظيفة محددة: ستوصف العبارة النصية، فيما سيلي من هذا العمل، غالباً بوصفها إنتاج ذات متكلمة وحيدة أي بوصفها إنتاج مخاطب أو ناسخ" ١١.

وتحضر في ذهننا هنا، مسألة التمييز بين نص بوصفه وحدة، وما هو ليس بنص، حيث يمكننا تصور العديد من المعايير النصية الكافية والمقنعة، بل الكثير من المعايير السياقية التي تضمن من خلالها نصية أي نص. فتجد مثلاً: بداية النص ونهايته، بداية المحادثة ونهايتها حتى تتم الإشارة إليهما على أنهما كذلك، وعلاجات التماسك الداخلي المائزة بالنسبة إلى النص التي لا يمكنها أن تصلح لغير النص أو لمجموع النصوص ١٢.

إن الترابط بين أجزاء النص يمثل أبرز الخصائص التي تسمه بالنصية (Texture). فالنص من هذا المنطلق ليس "مجموعة جمل فقط، لأن النص يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من ندا استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في لقاء هيئة، والنصية تميز النص عما ليس نصاً، فالنصية تحقق للنص وحدته الشاملة، ولكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة، ولتوضيح ذلك نضرب المثل الآتي: (اقطف قليلاً من الزهور، ضعها في مزهرية قاعة الاستقبال)، غني عن البيان أن الضمير (ها) في الجملة الثانية، يحيل قلباً إلى الزهور في الجملة الأولى، وما يجعل الجملتين متسقتين هو وظيفة الإحالة القبلية للضمير (ها)؛ وبناءً على ذلك فإن الجملتين تشكلان نصاً" ١٣.

المبحث الثاني: مفهوم التماسك النصي:

١- معنى التماسك:

التماسك مصطلح يشير إلى الأدوات الكلامية التي تحترم العلاقات المتبادلة بين التراكيب ضمن جملة أو بين الجمل، وخاصة الاستبدالات التركيبية التي تحافظ على

and Coherence، فهما يتصلان بالتماسك النصي داخل النص ويرتبطان بالروابط الشكلية والدلالية ولهما أدوات وأنواع" ٢٠.

فالانساق في مفهومه الشامل يعني ترابط الجمل في النص مع بعضهما بعضاً بوسائل لغوية معينة، ويهتم هذا الترابط بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالشكل الدلالي أو المعنوي للنص. وهكذا، كان على المختصين أن يهتموا بنحو النص، من أجل حصر هذه الروابط وتصنيفها وتحديد وظائفها، وهي تتمثل في المظاهر التالية:

-الإحالة: هي تلك العلاقة الموجودة بين الأسماء ومسمياتها، وهذا ما ذهب إليه كثير من الباحثين، حيث يعتبر جون لاينز أن العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالة، أي أن الأسماء تحيل إلى المسميات. في حين أن هاليداي وحسن فتحدانها في ثلاثة أنواع هي "الضمائر وأسماء الإشارة وصيغ المقارنة" ٢١. كما يمكن الحديث عن الإحالة بأداة التعريف والإحالة القائمة على المقارنة. -الوصل: هو خاصية تتحدد من خلال تحديد الكيفيات التي يتم بها ترابط أجزاء النص اللاحقة بأجزائه السابقة، فوسائل الربط النصي كثيرة ومتنوعة، منها الربط الإضافي، وهو يكون في الربط بين صورتين يوجد بينهما تماثل وتقارب. -الضمائر: تنقسم حسب الحضور أو الغياب في المقام، إلى قسمين متقابلين هما: ضمائر الحضور وضمائر الغياب، حيث تقوم مقام الأسماء، لكنها ذات محتوى دلالي أصغر. إن الضمائر تعد أفضل الأمثلة على الأدوات المستعملة في الإحالة، وتنقسم إلى ضمائر وجودية مثل: أنا، أنت، أنت، هو، هي... وغيرها. وإلى ضمائر ملكية مثل الضمائر المتصلة بالأسماء في: قلبي، قلمك، قلمها...

-الاستبدال: يقوم على استبدال لفظ بلفظ آخر مغاير له المدلول نفسه. إنه يمثل الركيزة الأساسية في كل نص على المستوى اللساني. هناك استبدال مفرد بمفرد كما في المثال: "استقبل محمد السادس ضيفه، فأقام جلالة مآدبة عشاء على شرفه". أو استبدال مفردة معجمية بمفردة نحوية، كقولنا: "اشتريت كتاباً مفيداً، ووهبت واحداً آخر لصديقي".

-الحذف: ينقسم إلى ثلاثة أنواع: حذف اسمي، وحذف فعلي، وحذف جملة أو قول. وهو العلاقة القبلية التي تترك أثراً يهتدي به المستمع أو القارئ.

من خلال استخدام المتواليات السردية لكونها حالة خاصة من حالات الانسجام النصي والانسجام عند فان ديك يعني "الأبنية الدلالية المحورية الكبرى وهي أبنية عميقة تجريدية" ١٧؛ أي أن الانسجام يتعلق بالجانب الدلالي، ويشتمل على العناصر الآتية:

-السبك: ويعني النظام. -الالتحام: ويعني التماسك الانسجامي. ولتحقيق ذلك ينبغي توفر الأدوات التالية:

-التأويل: ويعني رصد العلاقات الخفية بين أجزاء النص. -السياق: وهو الانزلاق من المستوى التحليلي إلى مستوى آخر يرتبط بظروف إنتاج الخطاب (المتكلم، المتلقي، زمن النص، مكان إنتاجه...).

ومع ذلك، فإن مصدر هذا التناسق الدلالي والتلافي في المعنى يعود بالأساس إلى وجود علاقات نحوية تربط بين تلك المعاني، وقد وجه صاحب نظرية النظم عبد القاهر الجرجاني الناظم إلى علم النحو لما له من إمكانات عريضة تفيد في بناء إنتاج النص، حيث قال: "وكنا قد علمنا أن ليس النظم شيئاً غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم" ١٨.

٣- الاتساق النصي:

ولدراسة الاتساق النصي، فقد أنفق المختصون الكثير من الجهد والوقت في سبيل تحديد مفهوم الاتساق والانسجام أو السبك أو الترابط، حيث نجد كثرة المصطلحات وتعدد المفاهيم، وذلك راجع إلى رؤية كل واحد من هؤلاء للقضية، بغية الغوص من خلالها في الدرس اللغوي عموماً.

وتعود أول محاولة لوصف التنظيم الذاتي الداخلي للنصوص إلى هارفنج، من خلال البحث في بعض العلاقات التي تسودها، كعلاقة الإحالة، والاستبدال، والحذف، والترادف، والعطف، والتفريع، والترتيب، والسببية، والجزء بعد الكل، أو العكس، وهذا كله يدخل في باب الترابط والاتساق الداخلي للنص ١٩. ومن هنا نخلص إلى أن الاتساق، بهذا المفهوم، لن يتحقق في النص إلا بتوفره على الآليات التي تجمع النص عموماً.

إن مفهوم الاتساق يختلف في معناه بين العديد من الباحثين والمختصين، حيث نجد بعضهم يعطيه من الدلالة ما لا يحتمله، أو يمنحه معنى غير دقيق علمياً مثل ما يفعل إبراهيم خليل الذي يطلقه على التماسك النحوي؛ خلافاً لذلك نجد إبراهيم الفقي يقول: "أما مصطلح Cohesion

المبحث الثالث: معايير تحقيق التماسك النصي:

إن أهمية التماسك النصي ترتبط باستحضار بعض المقومات التي تجعل أهميته تحقق استقرار النص وترابطه وتماسكه، عبر عوامل داخلية وخارجية يتحكم فيها المنتج والمتلقي معاً. ويمكننا حصر أهمية التماسك داخل النص في أمور منها:

-الإفادة.

-الوضوح.

-أمن اللبس.

-عدم الخلط أو ثبات عناصر الجملة داخل النص.

والمتلقي باعتباره مشاركاً في إنتاج الدلالة التي يأتي بها أي نص، يؤدي وظيفته في إظهار المعنى، لأن النص لا يمكنه تحقيق وجوده وحضوره إلا من خلال هذا المتلقي/ القارئ، فهو الذي يستطيع تقدير حالة المتكلم وطبيعة النص، والأدوات المستخدمة في الخطاب وحتى سياق إنتاج النص في حد ذاته.

ولكي يتحقق التماسك داخل أي نص ينبغي عليه أن تتوافر له سبعة معايير، حددها روبرت آلان دي بيوجراند في النقاط التالية:

-السبك أو الربط النحوي (Cohesion).

-الحبك أو التماسك الدلالي (Coherence)، وترجمتها تمام حسان، بالالتحام.

-القصد (Intentionality)، وهو الهدف من إنتاج النص.

-القبول والمقبولية (Acceptability)، وتتعلق بموقف المتلقي من النص من حيث قبوله أو رفضه.

-الإعلام أو الإخبارية (Informativity)، وتتعلق بأفق انتظار المتلقي وتوقعه للمعلومات الواردة في النص.

-المقامية أو المقام (Situationality)، وهو متعلق بمناسبة النص للموقف والظروف المحيطة به أي المقام.

-التناص (Intertextuality) وهو تقاطع عدة نصوص بعضها ببعض.

هذه المعايير أو الشروط السبعة، هي التي اعتمدها الدكتور إبراهيم الفقي في إيجاد تعريف شامل للنصية والنص. فالنص عنده لا يكون نصاً إلا بتواجدها جميعاً، حيث لا يلغي أحد أطراف الحدث الكلامي في التحليل، وإنما يضع المرسل والمتلقي والسياق وأدوات الربط اللغوية تحت

مجهر التحليل النصي...

المبحث الرابع: مثال تطبيقي:

النص: "شاع في النقد الحديث البحث في الأصول الاجتماعية للعمل الأدبي أو تفسير الأدب بالنظر إلى أصوله الاجتماعية وتعليل نزعة الأدب بالنظر إلى موقعه الاجتماعي. وفي عملية التفسير هذه، يوجه أنصار هذا الاتجاه اهتمامهم نحو مضمون الأثر، لأنه أقدر على إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية فيه، ومن هنا كان بحثهم في مسألة تأثير البيئة والوسط الاجتماعي في مضمون الأثر الأدبي الذي لا يعدو أن يكون تعبيراً عن موقف اجتماعي محدد، واستجابة لموقف الطبقة التي يجد الأديب نفسه فيها، ولذا لا يمكن أن يعد الأدب حدثاً فردياً، بل هو حدث اجتماعي يرتبط في شكله ومضمونه واتجاهاته الفنية بظروف المجتمع وتياراته المختلفة".

التحليل: جمل النص تخضع لعملية بناء منظمة ومترابطة تركيبياً ودلالياً، كل جملة تؤدي إلى الجملة اللاحقة وقد تحقق هذا التعالق بواسطة أدوات ووسائل لغوية، ويعرف هذا الترابط المنظم بين الجمل بالاتساق وهو الذي يضمن تماسك النص وتمييزه عن اللانص وقد ساهمت في عملية الاتساق مجموعة من الوسائل والأدوات النحوية والدلالية وهذا ما جعل الاتساق يكون تركيبياً ودلالياً.

فالاتساق التركيبي تم عبر عملية الوصل بين الجمل إما بالعطف (و - أو) أو بالموصولية (الذي - التي) أو التعليل (لأنه - لذا) أو الاستدراك (بل).

والاتساق الدلالي فقد تم عبر الإحالة ووظف فيها الكاتب الضمائر (الهاء - هو - هم) وهي تحيل على ما سبق أي إحالة قبلية، وأسماء الإشارة (هذا - هذه - هنا) وهذه الأسماء منها ما أحال على سابق (وفي عملية التفسير هذه) أي إحالة قبلية، ومنها ما أحال على لاحق (يوجه أنصار هذا الاتجاه) أي إحالة بعدية.

فالضمائر وأسماء الإشارة حققت اتساق النص بربط السابق باللاحق واللاحق بالسابق، كما أنها تحيل على عنصر موجود داخل النص (عملية التفسير هذه) وتسمى إحالة نصية أو مقالية، وقد تحيل على عنصر خارج النص (يوجه أنصار هذا الاتجاه) وتسمى إحالة مقامية.

الخاتمة:

ما يمكن أن نخلص إليه في هذا البحث هو أن ما يميز

النص عن اللانص هو ذلك التماسك القوي بين عناصره وأجزائه، لكي يكون النص في النهاية قطعة واحدة متماسكة ومتلاحمة الأجزاء. ولذلك ينبغي توفر أدوات وآليات لغوية وغير لغوية في تحقيق الوحدة الضرورية في النص... وفي النهاية نقول إن الدراسات اللسانية النصية العربية تحاول أن تتجاوز إرهاباتها الأولى في علم النص وأن تنفتح على مصادرنا التراثية لما تحتويه من قوانين نصية تدخل في إطار الدراسات الإعجازية التي رصدت العديد من العلاقات التماسكية بين صور وآيات القرآن الكريم. ويكفينا ذكر بعض المؤلفات القيمة التي تناولت البحث في هذا الباب من قبيل: كتاب "البرهان في علوم القرآن" للزركشي، وكتاب "الإتقان في علوم القرآن" للسيوطي....

الهوامش

- ١ - ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: بوزياني الدراجي الناشر: دار الأمل للدراسات - الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٩. وأيضاً: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥، مادة: نص.
- ٢ - Le grand Robert de la langue française...
- ٣ - عبد الوهاب خالف، علم أصول الفقه، الزهراء للنشر والتوزيع، ط. ١، الجزائر، ١٩٩٠، ص. ١٤٤ - ١٥٠.
- ٤ - منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. ١، ٢٠٠٤، ص. ١٢٢.
- ٥ - T. Todorov, « les transformations narratives », in Poétique de la prose Paris: Seuil, 1971, p. 2٤٠
- ٦ - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. ٢، ١٩٩٧، ص. ٢٨.
- ٧ - المرجع نفسه، ص. ٢١.
- ٨ - نفسه، ص. ١٣.
- J. Katz et J. Fodor, « The structure of seman-

-théory », Language, , 39 1963

J. M. Adam, « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », in l'interprétation des -textes, C. Reichler (ed.), Paris, Minuit, 1989

Le grand Robert de la langue française. (copie -.(électronique

T. Todorov, « les transformations narratives », in Poétique de la prose Paris: Seuil, -1971

المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. ١، ١٩٩١.

٩-منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. ١، ٢٠٠٤.

١٠-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسرد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٩٧.

المراجع باللغة الأجنبية:

H. Halliday et R. Hassan, Cohesion in english, -Londres, 1976

J. Katz et J. Fodor, « The structure of semantic





تلقي المصطلح اللساني و السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر مصطلح التشاكل (Isotopie) أنموذجا

دبيح محمد

moha_debih@yahoo.fr

وفد مصطلح (Isotopie) إلى الثقافة العربية مع المناهج النقدية الغربية المهاجرة وفيه اضطراب في ثقافة المنشأ نفسها، إذ ما زال في بداية تشكله كمفهوم سيميائي يفترض تطبيقه في الخطاب النقدي المعاصر بحثا عن الانسجام النصي وتلمسا للخصائص والسمات الأسلوبية المتفردة، ودفعاً للغموض الذي يعتم النص الأدبي . هذا الاضطراب الذي اكتنف المصطلح بدا تأثيره جليا في الدرس النقدي العربي، والأمر يتعلق بكيفية مقابلة المصطلح الوافد و أنساقه بلفظ عربي مبين لا يختلف في تأسيسه الكثير، و حتى نحلل هذه الكيفية يجدر بنا أن نبين وضعية المصطلح اللساني في الثقافة العربية المعاصرة، و أسباب اضطرابه، و كيفية تلقي الباحثين العرب لهذا المصطلح و أنساقه.

١- وضعية المصطلح اللساني في الثقافة العربية المعاصرة:

المصطلح مفتاح العلوم، لأنه لا يقتصر على علم دون آخر، و لا يخص ميدانا معرفيا كل على حدة، و إنما هو « علم مشترك بين اللسانيات و المنطق و علم الوجود و علم المعرفة و التوثيق و حقول التخصص العلمي، و ينعته الباحثون السوفييتيون بأنه علم العلوم»^١، و إذا كان اللسان عند الشعوب المتقدمة هو الطريق إلى التقدم و الهيمنة، فإنّ اللسان العربي أصبح مدخلا إلى التخلف و عدم قدرتنا على مواكبة النمو، و التخلص من التبعية في جميع الميادين، التكنولوجيا و المعرفية و العلمية و الثقافية، بحيث انكبنا على نقلها نقلا استهلاكيا لا فكريا^٢.

المصطلح اللساني- باعتباره «أداة تعبير دقيقة لنقل المفاهيم أو المتصورات العلمية و الثقافية و التكنولوجية»^٦، و «بنية سيميائية و دلالية و تداولية مشتركة بين الثقافات و اللغات المختلفة»^٧- شكّل عائقاً أمام التلقي الصحيح للمستجدات اللسانية و السيميائية، و التعامل موفق معها، فجاءت بعض الترجمات العربية مشوّهة للنص الأجنبي الأصلي، مما جعل معظم البحوث المترجمة تتسم بالغموض و الاضطراب، معيقة الفهم العلمي الصحيح و التواصل ضمن الحركة اللسانية المعاصرة. و المواقف الآتية تعكس واقع المصطلح في الدراسات النقدية العربية المعاصرة في مواجهة المصطلح اللساني الدخيل:

* يرفض جرجي زيدان مقابلة المصطلحات الوافدة بالألفاظ العربية القديمة، لأنها تحيل إلى واقع يختلف اختلافاً كبيراً عما نعيشه في عالمنا المعاصر، فهي - في نظره- تمثل قيوداً تعيق اللغة العربية عن النمو و التفاعل، و في ذلك يقول: «و قد أن لنا أن نلخص أقلامنا من قيود الجاهلية، و نخرجها من سجن البداوة، و إلا فلا نستطيع البقاء في هذا الوسط الجديد، فلا ينبغي لنا احتقار كل لفظ لم ينطق به أهل البادية منذ بضعة عشر قرناً، لأنّ لغة البراري و الخيام لا تصلح للمدن و القصور إلا إذا ألبسناها لباس المدن... فلا بأس من استعمال الألفاظ المولدة التي لا يقوم مقامها لفظ جاهلي (...) فاستعمال اللفظ المولد خير من إحياء اللفظ الميت و استبقاء المولود الجديد أولى من إحياء الميت القديم»^٨. و قوله هذا فيه تعميم، إذ ليس كل ما في التراث العربي ميت، فهناك من الألفاظ ما لديها القدرة على التطور و حمل مفاهيم جديدة تخصّص لها، فلا يعيب اللغة قدمها و ارتباطها ببيئتها الأولى، و إنما ما يعيبها هو عجزها و قصورها.

* يدعو أنيس سلوم إلى محاكاة الغربيين في كيفية تعاملهم مع اللغة، فهم وضعوا ألفاظاً جديدة لم تكن معروفة من قبل، اقتبسوها من اليونانية و اللاتينية، و أحالوها إلى صيغ تناسب قواعد لغاتهم، مع تشاركها في الاشتقاق و تقاربها في الدلالات و المعاني، فحري بنا أن نهج نهجهم فنضع ألفاظاً لتلك المسميات، أو نحيلها إلى صيغ تناسب قواعد لغتنا، مع ما بينها و بين تلك اللغات من شدة التباين، و مع ما هي عليه من خاصية الاشتقاق، لأنّ في أوضاع العربية ما يتسع لأن يؤخذ منها بالاشتقاق لما أردنا من المعاني^٩، و هو دليل على مرونتها و مطواعيتها الفائقة التي «تيسر صياغة الألفاظ الدقيقة

و لا يخفى على أي باحث عربي الاضطراب الذي يعتري المصطلح اللساني في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، و خاصة عندما يتعلق الأمر بالمصطلحات المهاجرة من ثقافة أجنبية إلى الثقافة العربية، ذلك أنّ هذا الاضطراب مرتبط أشد الارتباط بقضية هامة، هي قضية التعريب، و مادام أنّ باحثينا اختلفوا في سياسة التعريب، فإنّ هذا الاختلاف حتماً سينعكس على المصطلح اللساني، لأنّه جزء مركزي في الدراسات اللسانية المعاصرة التي تعدّ «النواة الصلبة و القاعدة الأساس لجل المناهج النصائية الرائجة الآن في ساحة النقد العالمي من بنوية و سيميائية و غيرها»^٣. ويزداد الأمر سوءاً و تعقيداً بالقدر الذي يزاحم فيه اللسان الأجنبي اللسان العربي، و يحاول إقصاءه أو الحلّ محلّه.

و المتنبع لهذه الوضعية يلاحظ غياب أي اتفاق عربي نسبياً حول الكيفية التي يتم بها تلقي المصطلحات اللسانية و السيميائية المتداولة في الدراسات البحثية و النقدية، و بذلك أصبحت مشكلاً قائماً الذات عوضاً أن تكون مساعداً يقربنا من هذا العلم الدخيل علينا»^٤.

و عموماً فإن المصطلح اللساني العربي يتسم بالخصائص الآتية:

فوضى و اضطراب و تعدّد من بلد عربي لآخر، بل بين باحث و آخر في بلد واحد، و أحياناً نجده عند الباحث نفسه، فمرة يعرّب و أخرى يترجم، و قد يتبرأ من اختياره و ينزع لمقابل آخر بحجة التطور العلمي.

عدم القدرة على توحيد، بسبب المحاولات الفردية للاستئثار بقصب السبق، و حبا في التفرد في صناعة المصطلح.

غياب المؤسسات و الهيئات العلمية و البحثية القادرة على التكفل بهذه المهمة و تقنين العملية، و وضع استراتيجيات علمية شاملة، من خلال ما يسمى بنك المعلومات و البحوث العلمية.

القصور في تلقي المصطلح في مفهومه العلمي المضبوط كما نشأ في بيئته الأصلية و في لسانه الأول، مع اختلاف في مصادر المصطلح الواحد و مرجعياته الأساسية^٥.

٢- موقف الباحثين العرب من المصطلحات اللسانية و السيميائية الوافدة :

منذ أن بدأ نجم اللسانيات يتلألأ في الدراسات النقدية العربية في بدايات القرن العشرين تراحم الباحثون العرب على ترجمة البحوث التي توصل إليها هذا العلم، غير أن

التعبير و الواضحة الدلالة، بحيث أن وزن اللفظة كثيرا ما يحدّد مدلولها»^{١٠}.

* يقترح مارون غصن على الباحثين و المترجمين العرب تطوير اللغة العربية باستخدام اللواصق، « وما المانع أيضاً من إدخال أشد اللواصق لزوماً للغة العربية من مثل (ANTI) و (AUTO)، واللاحقتين (METRE) و (GRAFE). وما المانع أيضاً من اقتباس لواصلق (AFFIXES) من لغات أجنبية؛ إذا صعب علينا إيجاد لواصلق مقتضبة من جذور عربية»^{١١}. و مثل ذلك ما صنعه الأرمن حينما أخذوا اللواصق من اللاتينية واليونانية وأدخلوها في لغاتهم، فصارت لغاتهم قادرة على التعبير عن أدق المعاني، غير أن هذا الاقتراح لا يمكن الاطمئنان إليه، لما يمثله من مخالفة لطبيعة و خصائص اللغة العربية؛ فهي لغة اشتقاقية لا إلصاقية، وتمتلك من الصيغ الاشتقاقية ما يؤهلها لتوفير الألفاظ المناسبة لمختلف المفاهيم. كما أن هذه اللغة يمكن أن توفر من الصيغ ما يمكنها من حمل الدلالات التي تشير إليها السوابق واللواصق الأجنبية؛ فاللاحقة (er) يمكن التعبير عنها بصيغة (اسم الفاعل)، واللاحقة (ing) يمكن التعبير عنها بالمصدر وهكذا...

* يقول عارف أبو شقرا: "فإذا اقتضت الحاجة إيجاد كلمة لآلة من الآلات، أو مرفق من المرافق، وحرصنا أن تكون الكلمة عربية الأصل، فإن لم تكن الكلمة العربية الجديدة مطاوعة، وكانت بلفظها الأجنبي أكثر مطاوعة كان إدخال الأجنبي المطاوع أفضل من العربي النابي العصي"^{١٢}. و في قوله هذا دعوة صريحة إلى اللجوء إلى المصطلحات الأجنبية عندما لا تسعنا اللغة العربية في اختيار لفظة مطاوعة للتصريف، و لكن كلامه هذا ليس مطلقاً، و إنما يتحفظ عليه قائلاً: «إني لا أقول بأن تدخل الكلمات الأجنبية كيفما اتفق، بل إني من المتشددين في هذا الأمر، ولكني أرى أن نفتح الباب للكلمات التي تطاوع مقتضيات اللغة وتخضع لقواعدها»^{١٣}. و المعيار الذي يجب أن يراعيه المترجم في هذه الحالة هو معيار المطاوعة، أي مدى مطاوعة ألفاظ العربية للألفاظ الدخيلة، و التي هي بصدد اختيار مقابل لها.

* يرى أحمد شفيق أن أحسن طريقة لمقابلة الألفاظ المهاجرة هي اتباع القاعدة المنطقية في التعريب التي تفصل بين نوعين من المصطلحات الوافدة، «ما هو أصيل في اللغة المنقولة يترجم، أي يعرّب بالترجمة، أو يتحرى

له لفظ عربي يؤدي معناه، أو يصاغ له لفظ عربي بوسائل الاشتقاق، أو المجاز، أو النحت، أما الألفاظ العالمية التسمية، والمستعملة في معظم لغات العالم المتحضّر (...) فهذه كلها تعرّب بلفظها»^{١٤}، و من هذه الألفاظ العالمية التسمية:

- الألفاظ المشتقة من اليونانية أو اللاتينية (مثل إلكترون و تليفون و تلفزيون و ترانزستور)
- الألفاظ المركبة من أحرف و اختصارات متعارف عليها دولياً (ألو، او كي).
- الأسماء الموضوعية تخليداً لذكرى عالم أو مخترع (مثل فلت و أمبير)^{١٥}

* يفرّق أنطوان جميل بين الألفاظ العلمية التي تدل على جوهر، و الألفاظ التي تدل صفة، فما دل على جوهر ينقل كما هو، أي يعرّب، و ما دل على صفة يبحث له عن مقابل عربي عن طريق الترجمة، لأنّ اللغة العربية غنية بالصفات و الاشتقاق^{١٦}.

* يخالف عبد السلام المسدي سابقه و يضع قاعدة منطقية تشمل كل لفظ يدل على مفهوم مستجد دخيل على المجموعة اللغوية الناطقة بلغة ذلك اللفظ، و هي قاعدة التجريد الاصطلاحي التي تخضع لها جميع المصطلحات العلمية الوافدة، و في رحلتها الانتقالية الجديدة لا بد أن تمر بثلاثة مراحل أساسية:

مرحلة التقبّل : ينتقل فيها المصطلح المهاجر من الثقافة الأجنبية إلى الثقافة العربية، و يحل وافداً على منظومتها المعجمية و المصطلحية.

مرحلة التفجير: في هذه المرحلة يفكك الدال عن مدلوله الأصلي، و يقسّم إلى أجزاء إذا كان مركباً، ليتم استيعابه، و مقابلته بصيغة تعبيرية تحديدية، في شكل تعريف أو شرح.

مرحلة التجريد: و هي المرحلة الصورية الشكلية، يستقر فيها المصطلح الجديد، بتعويض الصيغة التعبيرية التحديدية بلفظ علمي يتشرب مفهوم العبارة التحديدية و التعريفية^{١٧}. و لعل أبين مثال في هذا المقام المراحل التي مر بها مصطلح الفونيتيك (Phonétique)، ففي مرحلة التقبّل - حسب المسدي- تلقاه الباحثون في صورة (الفونيتيك)، ثم تحوّل في مرحلة التفجير إلى الصيغة التعريفية (علم الأصوات الحديث)، ثم استقر أخيراً على (الصوتيات) في مرحلة التجريد^{١٨}.

و قد تعرض قانون التجريد الاصطلاحي إلى كثير

مشاريع دراسية.

تعددية المناهج المتبعة عربيا في ضوء المصطلح، فهناك من يترجم معناه، وهناك من يعرّبه، وينقله بلفظه الأجنبي مع إخضاعه للوزن والنطق العربيين، وآخرون يفضلون العودة للتراث وإحياء ما فيه من مصطلحات^{٢٤}.

٤- طرق نقل مصطلح التشاكل إلى الثقافة العربية:

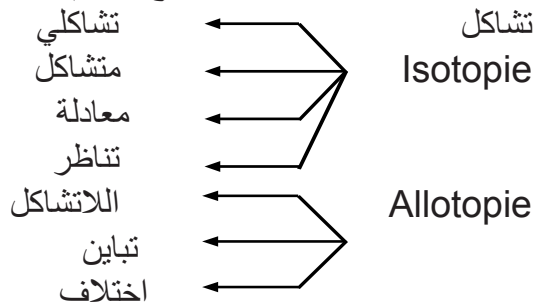
هناك طرق كثيرة يتم بها نقل المصطلحات والمفاهيم الأجنبية الوافدة، منها: الترجمة وفي حال تعذرها يلجأ الباحثون إلى التوليد في الصيغة عن طريق الاشتقاق أو القياس أو النحت أو التركيب، فإذا استحال على المترجمين إيجاد المقابل العربي بواسطة التوليد اللفظي لجؤوا إلى التوليد الدلالي من خلال توظيف مصطلحات ومفاهيم تراثية في معنى جديد مطوّر بتوسيع دلالاتها على ضرب من المجاز. وفي حالات أخرى لا يكلف الباحثون عناء أنفسهم في البحث عن المقابل العربي فيكتفون بتعريب المصطلح الأجنبي تعريبا كليا أو مع شيء من التعديل أو التغيير. وقد يجمع في حالات عديدة بين طريقتين أو أكثر.

أ- الترجمة :

تعتبر الترجمة من أولى الوسائل وأهمها في نقل المصطلحات الأجنبية إلى العربية، وذلك يعتمد بالدرجة الأولى على وجود مقابل عربي يساوي أو يقارب اللفظ الأجنبي مع مراعاة أمرين هامين:

- الفهم الدقيق لمفهوم المصطلح الوافد ضمن إطاره العام.
- مناسبة المصطلح العربي المقابل مناسبة نطقية وصياغية دون إغراب أو شذوذ.

وفي مجال البحث عن مقابل عربي يساوي أو يقارب اللفظ الأجنبي سلك الباحثون العرب مسالك متعددة ومختلفة، حيث قابلوا « Isotopie » بألفاظ عربية متعددة وكذلك فعلوا مع مصطلح « Allotopie » وأنساقهما المتعلقة بهما أيضا. وقد انتهج هذا السبيل كل من محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح وبسام بركة...



من النقود، ذلك» أنه ليس شرطا أن يمر كل مصطلح مهاجر بجميع تلك المراحل، فقد يقفز مباشرة إلى آخر مرحلة ويستقر عليها^{١٩}، ما أن المسدي أغفل ظاهرة «التنازع الاصطلاحي الذي قد يحدث بين مرحلتي التفجير والتجريد»^{٢٠}.

* وفي مقابل ما تقدم، نجد دعوات منادية بالرجوع إلى التراث العربي القديم، والتنقيب عن الألفاظ التراثية في مظانها، وتمحيصها للاستفادة منها، وهو عمل يشعرنا بالاعتزاز بماضينا المجيد، وعدم الشعور بالانهزامية، ووصم العربية بالتخلف والرجعية. ومن أبرز الداعين إلى الرجوع إلى التراث محمد رضا الشبيبي، وصبحي الصالح، ونهج نهجها لطيف زيتونة ونجاة المطوع و كثير من التراثيين^{٢١}.

تُظهر الاختلافات السابقة « أن الاشتغال بترجمة المصطلح عملية في غاية الخطورة والتعقيد، إذ لا تستلزم إتقان اللغة المترجم منها و المترجم إليها لغة الأصل و لغة المورد فقط، بل تستدعي فضلا عن ذلك إلماما كاملا بالحقل النقدي المشتغل فيه، و تخصصا دقيقا في النظرية المتعامل معها، و ذلك لأن هذا الأخير – المصطلح- هو لفظ خاص يوضع من لدن أهل اختصاص معين ليبدل على معنى مقصود يتبادر إلى الذهن بمجرد إطلاق هذا اللفظ مما يعني أنّ خاصية الاندراج ضمن تصور نظري محدود و مضبوط لا ينبغي له أن يبرحه، و هو أمر يجعله محروما من حق الانزياح المباح للكلمات العادية»^{٢٢}.

٣- أسباب الاختلاف في وضع المصطلح:

لقد ساعد على اتساع الهوة بين النقاد العرب العديد من الوسائط التي على أساسها تم هذا التفاعل الفردي المنقطع عن الجماعة. ولعل أبرزها:

- الكتب والمجلات الغربية المتخصصة التي يقتنيها الباحثون فرادى.
- الترجمة التي يقوم بها الباحثون العرب بعيدا عن هيئات ومراكز بحثية مختصة في ذلك أو في غياب شبه كلي لهذه المراكز والمعاهد المتخصصة في الترجمة.
- « فكتاب دي سوسير ترجم في المغرب وتونس والمشرق، وبعض مقالات بارت تترجم في العراق ومصر وسوريا والمغرب»^{٢٣}.
- البعثات العلمية والثقافية إلى جامعات أجنبية لتحضير رسائل أو أطروحات أو لتنفيذ

ب - التعريب:

ويتم بنقل المصطلح الوافد بحاله إلى الثقافة العربية مع بعض التغيير والتعديل في صورته بالقدر الذي يوافق القواعد الصوتية والصرفية في اللغة العربية، وقد اختلف في ذلك كثير من الباحثين، فمنهم من رفض التعريب بحجة إفساد اللفظ الأجنبي اللغة العربية وتشويه معجمها، وآخرون حمدوا هذا السبيل وشجعوا على اتباعه ورأوا في ذلك محافظة على نقاء التراث العربي، ومراعاة لأنساقه وقواعده .

و أشهر من ارتضى هذا المنهج من الباحثين العرب: أنور المرتجي ورشيد بن مالك حيث عرّبا « Isotopie » إلى «إيزوطيبية»

ج- الترجمة والتعريب:

غير أن هناك قلة من المترجمين والباحثين جمعوا بين الطريقتين معا مقابلين « Isotopie » مرة بالتشاكل و مرة أخرى بـ «إيزوطيبية» وهذا أمر معروف متداول في أدبيات عبد الملك مرتاض الذي يأخذ بالمعيارين معا .

المراجع والمصادر (Endnotes)

- ١- علي القاسمي: النظرية العامة و النظرية الخاصة في علم المصطلح، مجلة اللسان العربي، ع٢٩٤، الرباط، ١٩٨٧، ص ١٢٧
- ٢ - ينظر: عبد الحميد عبد الواحد: اللسان العربي: الحاضر و الآفاق ضمن كتاب اللسانيات و إشكاليات التلقي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت ٢٠٠٧، ص ٦٤
- ٣ - قادة عقاق : إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي مارس ٢٠١١، ص ٣٠٧
- ٤ - رشاد الحمزاوي: مشاكل وضع المصطلحات اللغوية، مجلة اللسان العربي، ع ١٨١، ١٩٨٠، الرباط، ص ٧٥
- ٥ - ينظر المرجع السابق، ص ٧٤
- ٦ - المرجع نفسه، ص ٧٢
- ٧ - قادة عقاق : إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، ص ٣١٢
- ٨ - جرجي زيدان: اللغة العربية كائن حي، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة مصر، ٢٠١٢، ص ٨٥
- ٩ - ينظر: آراء وأفكار، مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، م٢، ج٩، ص ٢٨٤
- ١٠ - أحمد شفيق الخطيب: منهجية وضع المصطلحات العلمية

- الجديدة، مجلة اللسان العربي، م ١٩، ج ١، ص ٣٩
- ١١ - المرجع نفسه: م٨، ج ١٢، ص ٧٥١.
- ١٢ - عارف أبو شقرا: التعريب والمطووعة ، مجلة الآداب، س٤، ع ١٥، ١٩٥٦، ص ١٥
- ١٣ - المرجع نفسه: ص ١٦.
- ١٤ - أحمد شفيق الخطيب: منهجية وضع المصطلحات العلمية الجديدة ، مجلة اللسان العربي، م ١٩، ج ١، ١٩٨٢، ص ٣٨
- ١٥ - ينظر: المرجع نفسه، ص ٣٨
- ١٦ - ينظر: أنطوان جميل: مجمع اللغة العربية القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٤-٤٦
- ١٧ - ينظر: عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، ١٩٩٧، ص ٩٥
- ١٨ - عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، ص ٩٥
- ١٩ - يوسف و غليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص ٤٩
- ٢٠ - المرجع نفسه، ص ٤٩
- ٢١ - ينظر: محمد رضا الشبيبي: المصطلح اللغوي العربي من البناء إلى التوحيد مجلة اللسان العربي، م ١٩، ج ١، ١٩٨٢، ص ٨٣-٨٢
- ٢٢ - قادة عقاق: إشكالية ترجمة المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر، ص ٣٠٧
- ٢٣ - سعيد يقطين: النقد العربي (مسارات و آفاق) ، آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر ، دمشق، سوريا، ص: ٥٤
- ٢٤ - ينظر: محمد مجيد السعيد: دور مؤسسات التعليم العالي في توحيد المصطلح و إشاعته، مجلة اللسان العربي، ع ٢٩، ص ١٤٨



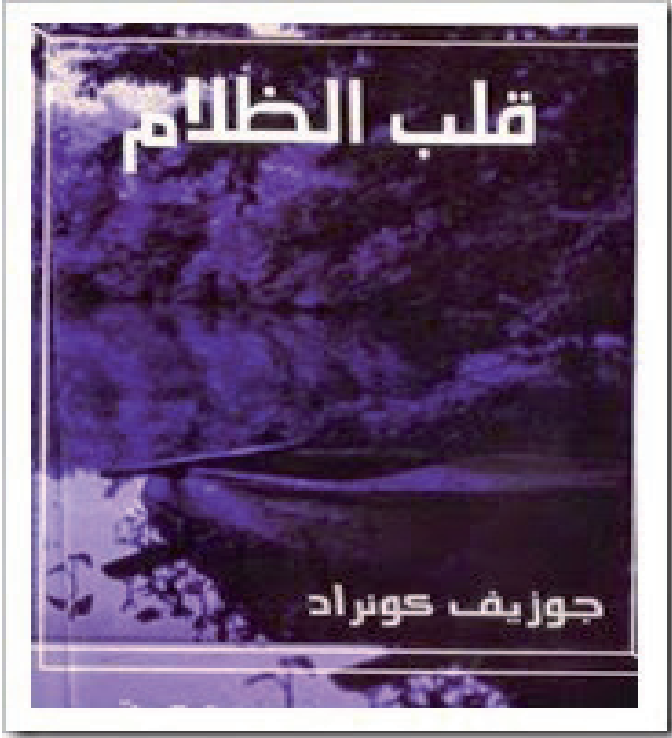


عنصرية الرجل الأبيض في رواية .. "قلب الظلام" لجوزيف كونراد

د. عمر مصطفى شركيان
السودان

shurkiano@yahoo.co.uk

يبدأ جوزيف كونراد رحلة مارلو ويختتمها في داخل "قلب الظلام" على نهر "التايمز"، وعلى متن مركب شراعي ذي مجاديف يسمى "نيلي"، وذلك باستهلال موجز، والذي – عن طريق استخدام رقيق للتصاوير، وتوسل بارع للبيئة – يقدم لنا مارلو (الشخصية المحورية في الرواية)، ويهيئنا للقضايا الجوهرية في القصة. وفي مغامرة فريدة يبتدئ كونراد الحكاية بشعور قوي مدهش تجاه الهدوء والسكون اللذان يسودان القصة كلها، مع مقاطعات بين الحين والآخر بواسطة القاص نفسه لوصف مارلو، أو ليدون إقحاماً موجزاً بواسطة أحد سامعيه، وذلك مع عودة خاطفة إلى المركب في نهاية الأمر. وعلى نهر "التايمز" كان النهار في طريقه إلى النهاية في سكون هادئ وبراعة نادرة، وارتاح هذا النهر العجوز في سكينه وإطمئنانه؛ ومارلو نفسه كان يجلس جيداً دون حركة كما يجلس "الإله بودا"، وبدت كل أشعة البارجات كأنها واقفة لم تبرح مكانها. أما الرجال الذين هم على متن القارب جالسون، والذين عليهم أن ينتظروا انقلاب حركة المد والجزر، فقد استكانوا بارتياح على متن القارب، ومن ثم أعدوا المكان لمارلو ليبدأ في سرد حكايته. وقبل أن يبدأ مارلو في سرد قصته، حذر القاص سامعيه أنهم بصدد سماع واحد من تجارب مارلو غير الحاسمة. وهذه التجربة بالتأكيد واحدة من تجاربه الكثيرة غير الحاسمة، وهو – أي مارلو – الخبير الدعي، بمحض الصدفة، في الفقر السيكلوجي، ولديه الكثير الذي يود إذاعته فيهم. فهو القاص أيضاً في روايات "اللورد جيم" (١٩٠٠م)، و"فرصة" (١٩١٣م)،



الذين أبدوا أسفهم للمواطنين الشباب الخالصاء وهم يرتدون التوجة (ثوب روماني فضفاض)، وكان الرجال يتبعون ذلك عمياً.

وفي خضم هذه اللحظة الانعطافية يحس مارلو بهذا النزاع السيكلوجي في التعاطفات عند بداية رحلته إلى إفريقيا، وبخاصة بعد تجارب العزلة وسط البيض في "حي البيض" في بروكسل، وعلى متن سفينة. ومن هناك يشاهد القوارب على الشواطئ، حيث يجدها السود الصارخون وهم يتصبّبون عرقاً، والذين لم يكونوا في حاجة إلى عذر في وجودهم هناك، والذين هم كذلك كانوا بمثابة ارتياح عظيم لمارلو بمجرد مشاهدتهم. ومن هنا لا نجد الغرابة في الارتياح أو الاندهاش في مشاهدة صائدين يجذفون قواربهم، أو مواطنين محليين يستخدمون سبل تنقلهم المائي ليعبروا بها النهر من شاطئ إلى آخر، أو يجذفون بمشقة وفي أشد ما تكون المشقة عكس التيار من قرية إلى أخرى، أو يبحرون في اتجاه التيار بسهولة أيّة سهولة من مدينة إلى أخرى، إلا أولئك الذين ينظرون إلى الإنسان الإفريقي كحيوان مستوحش ينبغي السفر إلى إفريقيا لمشاهدته وتصويره مثلما يفعلون مع الحيوانات الأخرى في الحدائق المحظورة المسوّرة.

والحال هذه، فإنّ أول التقاء بين مارلو والسكان المحليين كان في محطة الشركة، وكان انطباعه الابتدائي هو ارتعابه

و"الشباب" (١٩٠٢م).

وعلى سبيل هذا الاستهلال شرع في سرد الحكاية حينما أسدل الليل أستاره السوداء. وهذه هي المقدّمة الأولى للظلام.

ولعلّ كونراد يبدي اهتماماً مستعظماً لتأثيرات الضوء ومؤثراته في هذا العمل الذي نحن على وشك الحديث عنه. ففي المنظر الافتتاحي يصف كونراد السماء قائلاً: "إنّها لضخامة معتدلة لضوء غير ملوث، والظلام الوحيد هو ذلك الذي يخيم فوق "قريفسيند" ومدينة لندن، وهناك الكآبة الحداثيّة التي تستولد السكون؛ والأرض العادية في لندن تفترض طبيعة متشائمة غير واقعيّة حين تغرب الشمس، وذلك بعد أن تغيّرت من بيضاء متوهّجة إلى حمراء رتيبة عديمة الأشعة وعديمة الحرارة، كأنّها على وشك الخروج فجأة، بعد أن ضربت ضرباً مستميتاً بواسطة تلامسها مع الكآبة المستولدة فوق حشد من الناس". ومن غير سابق إنذار يعلن مارلو في هذا الصمت الذي أعد بحذر: "وهذا أيضاً أحد الأمكنة المظلمة في الأرض (برغم من أنّه لم يكن هذا المكان يمثل الظلام العميق كما بدا لمارلو لاحقاً مركز الأرض، ولكن النهاية الأقصى للعالم يمثل نهراً لونه كالرصاص، وسماء لونه كالدخان..)".

ويستخدم مارلو هنا نفس اللغة، التي يستخدمها في وصف نهر "التايمز"، في تصوير النهر الآخر العظيم في القصة وهو نهر الكونغو، ويوحّد بينهما بإقراره بأنّ كل الأنهار والبحار تجري في بعضها بعضاً. وعلى هذا السبيل يربط مارلو كل البشر ببعضهم بعضاً. وهكذا يهيؤنا عن الكلاسيكيّة المقلقة التي اكتسبها حين كان يشاهد المواطنين "يصرخون" ويرقصون على شواطئ نهر الكونغو، وأيضاً من التجارب التي تعلمها من الزعم في أنّ العلاقة البعيدة بين البشر قد أثبتتها "اللحظة السامية"، والتي أحسّ بها حين مات قبطانه الزنجي. وكان هذا الشعور يمثل الافتتاحيّة التي تذكرنا – والحديث هنا لمارلو – "أنّ دولتنا المتحضرة"، حيث الطبيعة عبارة عن نمط من أنماط الهولة المهزومة، والتي كانت في عصر ما يمثل الظلام والهولة عينها، وكنا ذات مرة بربريين. وفي هذا الاستهلال يحاول مارلو أن يغرس في نفس القارئ نوعاً من الإحساس الجواني للتضامن مع أهالي الكونغو، وفي الآن نفسه مع المستعمرين "المتحضرين"، الذين لا يستطيعون مساعدتهم، بل الارتباط بهم. وهذا الشعور الذي يبديه مارلو مأخوذ من وجهة رأي الغزاة الرومان،

"الرجل الحضاري"، والذي يعتبر جذور كل الشرور في الظلام، والتي تفلق مضاجع البيض، حتى أخذ هؤلاء - مثل كورتز - يمثلوها، ونحن هنا نسترجع الذاكرة إلى "حي البيض" بمدينة بروكسل، كما بدا جلياً لماذا طفق مارلو عنصرياً ضد المدينة، ولا يستطيع التناسي، بل التفكير فيها على هذا النحو وبهذا الأسلوب.

يبدأ مارلو روايته عن كيفية وصوله إلى إفريقيا، والتي هي نفس الكيفية التي بها ذهب كونراد بنفسه إلى الكونغو العام ١٨٩٠م، والأحداث هنا تماثل تماماً واقعية كونراد. ومثل مارلو كان كونراد قد عاد إلى لندن بعد ست سنوات من الإبحار في الشرق الأقصى: أولاً كرفيق أول في سفينة، ثم كقبطان. وبعد فترة من التسكع وضياح الوقت في التبطل، طفق يبحث عن عمل في سفينة أخرى، وكان هذا يُعد عملاً شاقاً كل المشقة في الأرض. ثم إن هذا ليخلص شعور كونراد الشخصي في التجربة المريرة (الصعوبة في إيجاد الوظائف التي تخصص فيها). وإن هذا الإحباط لهُو الذي يصيب المرء دوماً حين يعجز عن العثور على عمل حسب التخصص الذي فيه تدرّب. ثم إن هذين القنوط واليأس هما اللذان دفعا كونراد أن يهجر مهنته في الإبحار في ذلك الرّدى من الزمان، ويروح متخبطاً، على غير هدى، في أحياء المدينة وقد غشاها السأم والملل. هكذا لم تعرف حياة كونراد هذه أي استقرار مهني أو نفسي، أو في أي مكان، فهو كان قد عاشها دائم التنقل، وغالباً هرباً من وضع ما، أو بحثاً عن شيء ما. ومع هذا، أخذت حلقات حياته تتألف كلها من فصول الموت والمرض والإفلاس والصراعات النفسية والترحال ومحاولة الانتحار. وفي خلال فترة تسكعه هذه - مهما يكن من شيء - شرع كونراد يكتب روايته الأولى "حماقة الماير" (١٨٩٥م)، ومن ثم - وهو في الحادي والثلاثين من عمره - بدأ ما أسماه فريديريك كارل "حياته الثالثة"، أي حياة الكاتب كونراد. (١) فما هي قصة حياته الأولى والثانية؟ هذه حكاية أخرى، ولسوف نبينها بعد حين.

مهما يكن من أمر، فلجوزيف كونراد حياتين: إذ بدأت هاتان الحياتين لجوزيف كورزينيوفسكي كبولندي وبخار، حيث غيّر اسمه إلى جوزيف كونراد، لأنه لم يكن يطبق النطق الخطأ بواسطة الإنكليز. فقد ولد جوزيف كونراد العام ١٨٥٧م في بيرديكزوف في أوكرانيا حالياً. وقد أدرك وهو يافعا الروح العميقة للقومية المكبوتة في بولندا، التي كانت تسيطر عليها روسيا، وإلى حد ما، الإمبراطورية

عن تعاستهم وبؤسهم. وقد أستهظمت هذه المشاهد القوية في تأثيرها بواسطة خلفية عدوانية سيئة، ونشاط سخي يمارسه المستعمرون - مثل تفجير الجرف من غير ذي جدوى (والذي يذكرنا بجنون رجال الحرب الفرنسيين والقصف العبي للعداء المحليين الوهميين على طول الساحل الإفريقي) مخلفين وراءهم حفرة واسعة وآلات صدنة، وذلك في أمر لا طائل تحته. ومع ذلك، قيّدوا ما أسموه بـ "المجرمين" بالسلاسل حول أعناقهم، حتى بدت ضلوعهم ومفاصلهم "كالعقد في حبل المسد"، واستحالت الظلال السوداء للمرض والجوع إلى كآبة للشجر مخضرة كنار تلظى. بيد أن الموت يقف في وضع مضاد "للاستزعام"، أو الأسود المنبت المنفصل عن أصله، وهو القروي المسؤول عن "المجرمين"، وهو نتاج القوى الجديدة العاملة، والذي - بوجهه السافل - يعتوره النسيان لمآسي الآخرين الذين تحت سطوته وجبروته، ونجده فخوراً كان بثقته المستعظمة المفرطة. ونمط آخر مساو لذلك القروي "المستزعم" هو صبي مدير المحطة، الذي أكل وشبع ثم شبع، والذي سمح له المدير أن يعامل البيض - جهاراً من غير موارد - بوقاحة سمجة مستجلبة، وهو الذي أذاع فينا بلهجة ازدراء جارحة بأن "مسته (مستر) كورتز قد قضى نحبه". وعلى هذا النحو، ووسط خضم الأحداث والمشكلات والتعقيدات، نجد أن السود عكس البيض: فهناك المحاسب الشاذ كل الشذوذ بلباقته المبيضة بالنشأ، وأكمام قميصه البيضاء، وشعره المعتنى به؛ وهناك كذلك طلائع التقدّم الآخرين الذين يفتقرون السلاسل الفقارية. هؤلاء البيض يمرضون باستمرار، ونسبة لجشعهم للعاج وحبهم للترقية، لتجديدهم يخطرطون في مؤامرات مستديمة ضد بعضهم بعضاً، ثم إنهم لمسؤولون عن تفجير الجرف من غير ذي جدوى، وذلك في محاكاة للعمل تهكمية. إنهم لملوكون - كما يبدو لمارلو وهو يقف على جانب الجبل المطل على "الدمار المستوطن" - بواسطة شيطان ذي عين مترهلة، مدعية، ضعيفة، والتي هي ميزة الحماقة الجشعة عديمة الشفقة.

ففي هذه الرواية يستغل كونراد مشاهد السود والبيض، والضوء والظلام بعدة طرق. فالظلام هو الليل، المجهول، الكتيمة، البدائي، والشر. ومع ذلك، حين وصل إلى إفريقيا قلبت ألوان البشرة العلاقات المقبولة في التضاد. فالرجل الأبيض - فوق كل شيء - يسعى سعياً حثيثاً وراء العاج، وإشباع رغباته في حياة الرفاهية الخلابية، لأنه يزعم تمثيل



كان يربو على تسع سنوات من العمر، وكان ينظر إلى خارطة إفريقيا، ويضع أصبعه على مكان فارغ - أي منطقة شلالات ستانلي، وكان يمثل لغز هذه القارة - ومن ثم قال لنفسه في نفسه، وبتأكيد مطلق وتهور مدهش: "عندما أكبر لسوف أذهب إلى هناك". وإذ قرّر منذ مولد طفولته أن يصبح بحاراً ومغامراً، ومن ثم تحقّق له ما أراد، وأضاف إلى ذلك أن أصبح أيضاً كاتباً كما سئرى لاحقاً. هكذا أعطى كونراد هذا الحلم الطفولي عن الكونغو إلى مارلو، وشرع يبحث عن قيادة سفينة جديدة، وكذلك سمع عن شركة تجارية تتاجر على نهر الكونغو، وقرّر أن يسافر إلى هناك. هذه هي نفس الفكرة التي أمست تختلج في مخيلة كونراد. فبعد عودته من الشرق إلى لندن كان هنري مورتون ستانلي مشغولاً مشغولاً كل الشغل وكل الشغف بعملية إغاثة أمين باشا - حاكم مديرية الإستوائية في عهد الحكم التركي-المصري في السودان (١٨٢١-١٨٨٥م)، والذي بات معزولاً في أحراش الجنوب السوداني عقب انفجار الثورة المهدية (١٨٨١-١٨٩٨م)، وأخذ يجد إعلماً مستعظماً، وصيتاً ذائعاً في بريطانيا. فقد عثر ستانلي - الكاتب والرحالة - على المبشر المسيحي المفقود الدكتور ديفيد ليفينغستون في أدغال إفريقيا العام ١٨٧١م. ففي السبعينيات من القرن التاسع عشر الميلادي توغل ستانلي في غابات إفريقيا، وتتبع لأول مرة مجرى نهر الكونغو، حتى وصل إلى قلب هذه القارة السوداء. وكان استظهاره الإمكانات التجارية في المنطقة قد أدّى إلى تأسيس مشروع تجاري ضخم، وقاد في نهاية الأمر إلى تكوين "دولة الكونغو الحرة" - وفي ذكر عبارة الحرة تنزف قلوبنا دماً. وحين نطق أولئك وهؤلاء بعبارة "الكونغو الحرة" كان عليهم أن يتحدثوا عنها باستحياء، لأنهم مسوا الناس والمنطقة بغير رفق ولا رافة، وتركوا

النموسية وبروسيا لأكثر من ٦٠ عاماً، حتى لم يبق لها وجود كأمة في حقيقة الأمر، إلا في قلوب وأدمغة الناس. فقد تحدّر كونراد من أسرة أرستقراطية، وكان والده - أبولو كورزينيوفسكي - متمرداً "متجيشاً" ضد الحكم الروسي، وكان مثاليّاً رومانسياً كذلك، ومترجماً ثم إنّه كان كاتباً مسرحياً وشاعراً. وبعد ميلاد جوزيف قصّد والده قصيدة "مهداة إلى ابنه الذي وُلد في العام الخامس والثمانين للاضطهاد الموسكوي". وفي العام ١٨٦١م انتقل أبولو وأسرتاه إلى وارسو - حاضرة بولندا - وفي ذلك الحين من الزمان قفزت حركة المقاومة الوطنية إلى قمتها في المصير المستमित للعصيان المسلح العام ١٨٦٣م. وقبل ذلك الرّدح من الزمان، مهما يكن من شيء، أعتقل أبولو بسبب نشاطاته التأميرية، ومع زوجه المريضة إيفيلينا بوبروفسكي وابنه البالغ من العمر وقتذاك أربع سنوات، تمّ نفيهم إلى فولوقدا في شمال شرقي روسيا. وهناك ماتت زوجته، وعانى هو نفسه من اكتئاب مستديم، مما تسبّب في وفاته باكراً، وترك الطفل جوزيف البالغ من العمر حينذاك إحدى عشرة عاماً ليتعرّع في كنف، أو تحت رعاية، عمه المحافظ الثري، تاديوس بوبروفسكي. وحين بلغ من العمر ١٦ عاماً ذهب إلى فرنسا ليلبّد حياته كرجل سفينة، لكنه تعرّض لإحباطات مستمرة، ووقع في ديون باهظة، حتى تراكت كل هذه الأشياء ودفعته إلى أن يطلق النار على نفسه في مدينة مارسيل بعد أربع سنوات: أما الرصاص - ويا للعجب - فقد اخترقت صدره لتخرج من ظهره مخطأة قلبه، ومن غير أن تحدث أية خسائر خطيرة. وبعد شفائه، قرّر كونراد أن يبدأ بداية جديدة بانتقاله إلى إنكلترا ليحرّب حظه في السفن البريطانية، وأخيراً - وبعد جهد جهيد - أصبح أول بولندي يمسي قبطاناً في الخدمة التجارية البريطانية. ثم كان ذلك في السفن البريطانية، حيث تعلم كونراد اللغة الإنكليزية وأتقنها، حتى أمسى فيها سيّداً لا يُشق له غبار، وبات يكتب بها بأسلوبه التطريزي المزركش وتعبيره الرائقة الرقراقّة.

وهو ما يزال طفلاً يافعاً كان كونراد يشارك والده في مزاجه الرومانسي، وكان يحلم بالرحلات والمغامرات. وفي كتابه "السيرة الذاتية"، الذي أخرجه للناس بعد عدة سنوات لاحقة، استذكر الإعجاب الذي كان يحمله وهو ما يزال طفلاً غريباً أرعناً عن "قلب إفريقيا الأبيض". وبهذه العنصرية المقلوبة رأساً على عقب، تحدّث كونراد عن تنبؤ طفولي غريب. وكان ذلك العام ١٨٦٨م حين

في تجربة الكتابة المتمثلة في انعكاس لذلك الضى الذي تميّزت به تجربة الحياة في معسكرات إذلال المواطنين الكونغوليين بكل أهوالها التي تخرج عن نطاق الوصف، وبخاصة إن الوصف في هذه الحال ليبدو مؤلماً. ومن هنا أيضاً يرسم الكاتب صوراً متنوعة ذات ملامح سياسية وقومية واجتماعية، كانت بمنزلة القضايا الشائكة في هذا الوطن المترامي الأطراف، والتي دفعت المواطن إلى السقوط في بئر عميقة من الإحباط واليأس، حيث يموت البشر كما كانوا يموتون في العصور الوسطى، وسط الرعب وقرقرة البؤس.

هذا، فقد كانت رحلة كونراد إلى الكونغو قصيرة ومأسوية في الآن نفسه. إذ تدهورت صحته أيما تدهور، وشعر في أعظم ما يكون الشعور بالوهم والفشل. فقد دخل هناك في أزمة شخصية شديدة، واصطدم بالاضمحلال الأخلاقي والعاطفي؛ وقد أثبت ذلك في خبرته الجديدة ككاتب. ومن خلال خالته الروائية، وجد كونراد وظيفة كقبطان في باخرة تابعة "للشركة البلجيكية المجهولة للتجارة في الكونغو الحرة"، والتي كانت ستأخذ الرحلة الاكتشافية بقيادة ألكسندر ديلكميون - وهو كان أخا لمدير الشركة في كنشاسا (محطة كونراد الرئيسية) - إلى إقليم كاتنغا. وفي بادئ الأمر ابتهج كونراد المغامر بهذا المشروع، لأنه كما بدا له أنه لسوف يكون قد ساهم في الاكتشاف الذي شرع فيه ستانلي في باطن إفريقيا. مهما يكن من الأمر، فحين وصل كونراد إلى كنشاسا نشأت هناك عداوة مباشرة بينه وبين مدير الشركة، كميل ديلكميون. فقد أخذ كونراد ينعته باحتقار في القصة ويلومه على الأيام المؤجلة، وعلى إخفاق فريق الإنقاذ في الوصول إلى كورتز في الوقت المناسب لانتشاله من براثن الموت. وفي الحق، يبدو أن ديلكميون قد اشتاط غضباً من تأخير كونراد في الوصول إلى العاصمة كنشاسا من مدينة ماتادي، حيث أن الطريق الطويلة تأخذ دوماً أقل من عشرين يوماً، بينما استغرق كونراد ٣٥ يوماً، وكذلك استاء وغضب كونراد الاستياء كله والغضب كله من استقبال ديلكميون البارد له. وبرغم من أن الباخرة، التي كان يقودها قد أصابها عطب، إلا أن كونراد لم يبق في المكان لمدة ثلاثة أشهر مثلما فعل مارلو، ولكن - في الواقع - بعد يوم أو يومين انطلق إلى أعلى النهر مع كميل ديلكميون على متن باخرة مختلفة تحمل اسم "ملك بلجيكا"، وكان كونراد، الذي كان زائداً عن العدد المقرر أو المطلوب، موجوداً على متنها ليراقب

ماضياً تعيساً لم يعد من الممكن تغييره. فقد كانت المنطقة كلها تحت إجراءات وتمويل المستثمر الملك ليوبولد الثاني - ملك بلجيكا. وفي بادئ الأمر لم يبدد الرأسماليون البريطانيون رغبتهم في الاستثمار في هذه المنطقة، مما نتج عن ذلك أسفهم وندمهم في نهاية الأمر. وكان الملك البلجيكي قد خوّل لنفسه سلطات وصلاحيات السيادة على هذه الدولة الجديدة، والتي بقيت - مهما يكن من شيء - مستقلة عن حكومة بلجيكا. فقد قاد ستانلي الرحلة الأولى للبلجيكين إلى هذا الإقليم لتأسيس محطات تجارية ومراكز إدارية، و"لإثبات أن مواطني الكونغو يمكن أن يتأثروا بالحضارة"، وأن حوض الكونغو غني في أكثر ما يكون الغني بحيث يمكن تسديد - من موارده - قيمة الاستغلال"، كما كتب ذلك في سيرته عن تجاربه "عبر القارة السوداء" العام ١٨٧٨م، وهو الكتاب الذي فيه أيضاً أمار اللثام عن الاسترقاق في هذه القارة، وكيف استحالت النخاسون المواطنين إلى شظايا مجتمع وفئات بشر. ولكن هل تبلسم الكتابة جراح الماضي؟ كلا! ومن يقرأ التاريخ سيدرك أننا لم نطلق هذا النقد اللاذع والسخرية الزاعقة الحارقة سدى. وكذلك كتب ستانلي عن نضاله في البحث الحثيث عن أمين باشا في تأليفه "في إفريقيا الأكثر سواداً"، الذي نُشر العام ١٨٩٠م، وهو العام الذي فيه ذهب كونراد إلى الكونغو. ما إذا كان كونراد قد اطلع على هذين الكتابين أم لا، إلا أنه لا ريب في أن رغبته في إفريقيا قد استعرت بواسطة تجارب ستانلي الدرامية، واكتشافاته الشهيرة. (٢) أيّاً كان الأمر، فحينما وصل كونراد إلى الكونغو كان الأخير قد أصبح من الممتلكات الخاصة للملك البلجيكي ليوبولد؛ أما "العمل الصالح المنجز باسم المسيحية والنقد" فقد تمّ نسيانه أو تناسيه وسط تراحم المكتنزين الأوروبيين. وقد أفرز هذا التصارع المذموم، وذاك التسابق المحموم حول الثروة والمال في الكونغو ما يمكن نعته بالجشع والقساوة الأكثر قبحاً، ونشاطات النفاق والراء في الاستغلال الاستعماري في القرن التاسع عشر من الميلاد، والذي نعته كونراد في مقال له بعنوان "الجغرافيا وبعض الرحالة" ب"التسابق الأفقر للنهب الذي شوّه تاريخ الضمير الإنساني، والاكتشاف الجغرافي إلى الأبد". ولعل رواية "قلب الظلام" ليست مجرد رواية عادية، بل سيرة ذاتية تجري وقائها في منطقة فضاؤها القسوة العابثة والعدم، والرجاء الذي هو كسراب بقية، حيث قضى الكاتب ردها من الزمان هناك. إذ ينطوي هذا الكتاب على ضنى

وليس بقاء الحضارة، والذي أنتج فيه فهم عريض وعميق بالبشر، وبخاصة نواحيهم السويداء. برغم من أن تجارب كونراد الشخصية تمثل المادة الخام للقصة، إلا أن كونراد - في محاولته للتعبير عن تطوره من المثالية إلى خيبة الأمل والفهم الأعمق عن طريق السرد الخيالي - قد شوّه التجربة الفعلية بطرق عديدة. أولاً، إنه جعل مارلو مستريباً من الوهلة الأولى، كما نراه في ترده وريبته في المشروع في بروكسل، وكذلك ارتأى كونراد في فرصة الذهاب إلى الكونغو حقائق مثالية لتحقيق حلم الطفولة الذي ذكرناه لكم آنفاً. فقد ذهب وهو ممثلي بشوق مثالي ورماني. ثانياً، حاز مارلو على دور أكثر أهمية وعملاً في القصة من كونراد، الذي لم يكن أكثر من مراقب ومستمع للقليل والقال، والذي ربما وجد فكرة شخصية كورتز من صحيفة. وبتنصيب مارلو قبطاناً للباخرة صيّر كونراد مسؤولاً مباشراً لعملية إنقاذ كورتز، وكذلك حياة كل الأشخاص الذين على متن الباخرة، وهكذا يعطي سرد الشخص الأول للقصة بواسطة مارلو قوة عظيمة أنية. ثالثاً، إنه قد بالغ في تصاوير وتواصيف عزلة وبدائية أهل الكونغو. وبارجاعهم إلى عصر ما قبل التاريخ، حتى اختفت مستوطنات كبيرة لتحل محلها قرى السكان الأصليين ومراكز تجارية صغيرة ضائعة، والملاحة عبارة عن أمر اكتشاف القناة الصحيحة، واستشعار سبيل الفرد عبر المجرى المائي المجهول، حيث كان كونراد يدرك أنه نهر مزدحم أيما الازدحام. رابعاً، لقد أعطى كونراد رحلته إلى "قلب الظلام" (مثل ستانلي في رحلته البحرية الإنقاذية) نمطية أسطورية، وجعلها موضوعاً للقياس للتنمية الروحية-العاطفية لمارلو. وقد رأى كثير من النقاد أنها رحلة إلى النشاطات العقلية تحت عتبة الوعي مباشرة عند مارلو، أو الدووعي العام، أو - كما ارتأى ألبيرت جيه قيرارد - رحلة سيكلوجية أنثروبولوجية "ليلية". وبهذه العبارة كان يعني قيرارد: "أسطورة متعلقة بالطراز البدائي، وممسرحة في أدب عظيم العظمة كلها منذ كتاب (قصة سيدنا) يونس (عليه الصلاة والسلام): وهي قصة رحلة العزلة الرئيسة، التي تنطوي على تغير روحي عميق عند المسافرين (في هذه الرحلة البحرية). وفي شكلها الكلاسيكي، فإن الرحلة لعبارة عن الهبوط إلى الأرض، وتتبعها العودة إلى الضوء." وعندما نغير الانتباه للواقع السطحي لقصة مارلو، أو تفاصيلها البرانية ينبثق المعنى الجواني. ومن هذا المنطلق

ويتعلم الملاحة في النهر من ربان ذي خبرة. وكان هذا السفر ما هو إلا رحلة روتينية بالنسبة إلى ديلكميون، حيث انتهت في زمن قياسي، وليس كما قطعها مارلو في الرواية. وكان اصطحاب الوكيل "كلين"، والذي كان سقيماً بالدستاريا في شلالات ستانلي، وقضى نحبه في مجرى أسفل النهر، ما هو إلا حدثاً عارضاً. فلم يكن يحمل "كلين" شياً لـ "كورتز" أبداً كما كان يُزعم. وابتليت شخصية كورتز، في حقيقة الأمر، على رجل يدعى هوديستر، وهو كان وكيلاً ناجحاً لشركة ورحالة، ثم إنه كان عضواً في "نقابة مجرمي الفضيلة"، الذين كانوا يستهجنون كل الاستهجان الرق والعادات البربرية، علاوة على أنه كان منافساً لـ "ديلكميون". وبالطبع والطبيعة، فقد سمع كونراد عنه من حديث القيل والقال في المحطات. وكان مقتله العام ١٨٩٢م، خلال تمرد العرب والسكان الأصليين حينما كان في رحلة لتأسيس المصانع، وقد نُشر نبأ وفاته وأذيع عنه في الناس بكثرة في الصحف الإنكليزية، وفي ذلك الحين كان كونراد يتواجد في لندن. إذ لم يملك، مهما يكن من شيء، روحاً غير شرعية خادعة تفوق الحدود التي تسمح بها الآمال والرغائب مثل كورتز، ثم إنه لم يكن من نمط البشر المؤله وسط "المستوحشين" الذي مثله كورتز، هكذا كتب أحد النقاد الأدباء.

وحين مرض كونراد بالحمى والدستاريا ولازم سرير المرض في أغلب الأوقات، أحيط علماً بواسطة كميل ديلكميون بأنه سوف لا يكون على رأس الباخرة التي تقل الفرقة الاستكشافية إلى إقليم كاتنغا، ثم إنه لسوف لا يكون قبطاناً في باخرة نهريّة عادية، وذلك كما كتب كونراد إلى خالته: "ليس لي أمل في الترقية، ولا في زيادة الأجر في الحين الذي فيه يبقى ديلكميون هنا، بالإضافة إلى ذلك، إنه لقد قال سوف لا يلتزم هنا أبداً بالعهود المبرمة في أوربا." وبعد ذلك الحين مباشرة أمسى كونراد سقيماً في أشد ما يكون السقم، وغادر الكونغو عائداً إلى بروكسل - حاضرة بلجيكا - بشعور مرير من الإخفاق شديد. ومن ثم انتهت رحلته المأسوية إلى الكونغو بتفاصيل شخصية، ولا شيء غير الرنين الكئيب، وظاهرياً من غير مواجهة أو مقابلة شخصية رديئة الرداءة العظيمة مثل كورتز.

وفي خلال قصة الكونغو، تعرّض كونراد - بحال ما - إلى تجربة استنارة شبيهة بتلك التي تعرّض لها مارلو، ودخل في عملية النمو عبر خيبة الأمل والهزيمة، وهو نمط الهزيمة الذي ساقه إلى حافة البقاء أي بقائه الشخصي

قوى ما وراء الطبيعة، والشعوذة، والمعتقدات، وكل ما يمكن أن تسميه المبادئ كلها أقل من القشرة في الهواء الخفيف. إذ يكلف المرء كل قوته الفطرية لكي يقاوم الجوع كلياً.

على أية حال، فقد خلفت الرواية جداً واسعاً وسط النقد عن طبيعة "الظلام" بالتحديد. فعدم وضوح الرؤية الذي يصاحب الكلمة قد ترك هكذا عمداً من ناحية، وهو الفشل من ناحية أخرى. فالظلام يعنى أشياء كثيرة: إنه يعني المجهول، والدوغي، وإنه يعني الظلام الأخلاقي، والشر الذي ابتلع كورتز، ثم إنه يعني الفراغ الروحي كما يراه في مركز البقاء، ولكن - وفوق ذلك كله - فإنه اللغز ذاته، أي لغز حياة الإنسان الروحية. ولابد أن استظهار كل هذا فإن كمية محدّدة من عدم الوضوح لهي مطلوبة. وهذا اللغز - كما يتخيّله كونراد - يسمي كبيراً جداً لحدود القصة ومارلو، وذلك في محاولاته في تصوير الذي لا يمكن تصوّره، حيث يفقد السيطرة على كلماته ويجنح إلى عدم المعنى الواقعي حين يحاول أن يوضّح جوهر تجربته عن طريق الاقتراح، وكانت النتيجة شعاعاً باهتاً غير مفهوم، بل ضباباً من الصفات المبهمة التي تصبح كثيفة كلما اقتربنا إلى القلب وإلى كورتز معاً.

وفي كتابه "التقليد العظيم" انتقد ر ليفيز الروائي كونراد لعدم وضوحه واستخدامه الطاعي للصفات بصورة غير دقيقة - فعلى سبيل المثال: استفاضته في استعمال مفردات مثل "غامض؛ مبهم؛ مُلغز"، و"لا يُتخيّل؛ لا يُتصوّر؛ لا يُصدّق"، و"لا يُوصف؛ لا يصح ذكره؛ رديء جداً"، وتساءل ليفيز: "هل أضافت هذه العبارات شيئاً إلى الطبيعة الاضطهادية في الكونغو؟" فربما اضطرت الحال إلى استخدام هذه المفردات لأنه حاول جاهداً أن يغوص في أعماق الأشياء، حتى المجردة منها بما فيها "قلب الظلام"، وحينما رأى أن الأسماء غير كافية أو غير كفيلة بتبليغ الرسالة إيّاها، أو المعاني التي يود توصيلها عمد إلى الاستعاضة والاستعانة بهذه الصفات القويّة في معانيها ومضامينها. فمن الملاحظ أنه من الناحية الأسلوبية والطريقة الفنية للسرد نجد أن هذه الرواية - وعلى عكس ما هو مألوف في الروايات عادة - أن التواصيف جاءت مستكثرة على حساب السرد، حتى بات الزمن السردي قصيراً جداً، وكان يكفي بضع صفحات للوصول إلى ما يريد النص الوصول إليه، لولا تلك الوقفات الوصفية الغزيرة في الرواية، التي أبطأت وتيرة السير السردية

استطاع كونراد أن يخلط الأخلاق بالمغامرة في رواياته، وبأسلوب فريد. ففي توطئة لروايته "زنجي نارسيوس" (١٨٩٧م) وصف كونراد أسلوبه، وسرد أخلاقه الشخصية فيما يختص بفن الرواية. ويبدو هذا الأسلوب واضحاً الوضوح كله في تصاوير الرحلة أعلى النهر، مع تركيز دقيق على تفاصيل العواطف والأفعال. وهذا - بالمقابل - يسلط نوعاً من الأضواء على ما يحدث في الآن نفسه في جوانية مارلو، وهو نفسه مضطّر كل الاضطرار أن يبدي انتباهاً مستمراً إلى الواقع السطحي في نضاله للحفاظ على السفينة على سطح الماء وإبحارها أعلى النهر. وهذا سينقذه من إغراءات البرية، التي هو - مثل كورتز - عرضة لها. إن الواقع السطحي لهو الذي أبقي مارلو بعيداً عن اختيار البرية مع كورتز، وليست قوة صوته الداخلي، ولا قيده الداخلي، وهو موضوع رئيس في القصة. إذ لم يكن لكورتز وسائل ضبط النفس، ولا عمل سريع مثل كورتز، ولا عقيدة روحية. وكان تطرفه واعتقاده مضادان للإيمان الصادق، والذي كان يعتقد مارلو أنه مرغوب في سبيل تبديد الظلام. ومن خلال قيام الروح الأخلاقية والاندفاع الجشع نحو المال والسلطة، لم يستطع مارلو التعاطي مع القوى البربرية والحقوق في جوانيته، والتي تخرجها البرية إلى الناس. وكان دفاعه الوحيد هو الفصاحة، التي لم تكن كافية، كما شهدت الرؤوس على الأعمدة خارج منزله. إذ أن الفصاحة توضّح أن كورتز يحتاج إلى وسائل ضبط النفس في سعيه الحثيث وراء شهواته المتباعدة، وكذلك لأن هناك شيئاً مرغوباً في جوانيته - شيئاً صغيراً، والذي حين تتبيّن الحاجة الملحة له، سوف لا تجد له وجوداً تحت بلاغته البارعة، برغم من أن الكلمات ليست أدوات لنقل المعاني فحسب، بل هي أسلحة دفاعية أيضاً.

وعلى هذا النحو، يفتقد أحد الربانة المنبتين المحليين معايير ضبط النفس، وبذلك يلقي حتفه. وفي الحق، لم يكن لأي شخص في القصة سبل ضبط النفس، إلا الرجال الأكثر بربرية، أي أكلي لحم البشر الذين هم يتصورون جوعاً على متن الباخرة، والذين أدهشوا مارلو بحقيقة أنهم يستطيعون أن يضبطوا أنفسهم من التهام "الحجاج" بينهم بنهم. فضبط النفس - أي ضبط النفس - ليس هو بالدوغي، أو الاشمزاز، أو الصبر، أو الخوف، أو نوع من الشرف البدائي. فليس هناك خوف يمكن أن يقف في وجه الجوع، ثم ليس هناك صبر يمكن أن يهلك الجوع. أما الاشمزاز فإنه غير موجود متى ما وُجد الجوع، أما

النصر الأخلاقي الذي يتحقق بعد عدة هزائم، وبواسطة أنماط إرهابية قمينة، واكتفاءات سيئة. ولكن في هذا النصر يتجسد فشل الإنسانية، لأنه ليست هناك فصاحة يمكن أن تذبل في اعتقاد أحد من البشر في واقع الأمر، وهذا هو الواقع اليومي للناس في بروكسل، على سبيل المثال – والذي يبدو كأنه ازدهاءات مفرطة من الحماسة لا تُطاق أو تُحتمل في وجه الخطر الذي لا يستطيع الشخص إدراكه، والذي هو – في حقيقة الأمر – غير واقعي. وبالنسبة للبشر فإن الظلام لهو الفوضى الجوانية المكبوتة في الأعماق، والتي يستحيل – كما يختتم مارلو – تفسيره، ومن الأفضل أن لا نتخيله.

غير أن الكتابة الروائية لم تكن همَّ كونراد وشاغله الوحيد، فهو إضافة إليها كان كونراد أديبا مبدعا في كتابة القصة القصيرة، وكاتباً بارعاً في فن تأليف الحكاية القصيرة أيضاً أكثر من أن يكون روائياً. فإنه – فوق كل شيء – لم يستطع أن يتعاطى مع توتر الرواية بأكملها، وذلك باستثناء رواية "نوسترومو" (١٩٠٤م). أما رواية "قلب الظلام" (١٨٩٩م) – مهما يكن من شأن – فبرغم من أنها رواية صغيرة في حجمها، حيث يبلغ تعداد كلماتها ٣٨٠٠٠ كلمة، لا يبدو فيها تخفيف التوتر. فالمؤامرة مرتبطة مع بعضها بعضاً بدھشة آية دھشة، والحركة مزاج مشدود بين التأجيل من ناحية، والتردد من ناحية أخرى، وتجنبت الرواية ما يمكن أن نسماه إخفاق كونراد العظيم، أي عدم قدرته في اختلاق شخصيات نسائية مقنعة، وذلك بالاحتفاظ بالمرأتين الوحيدتين في القصة في الصفوف الخلفية.

وفي رواية "قلب الظلام" استخدم كونراد وصديقه الحميم مادوكس فورد، الذي تعاون معه في أعمال أخرى في الحين الذي فيه كتبت رواية "قلب الظلام"، "نظرية الخيال" (Theory of fiction). إذ يصف فورد، صاحب كتاب "جوزيف كونراد: ذكرى شخصية"، هذه النظرية بأنها في حال كتابة الرواية فقد اتفقا على أن آية كلمة تُكتب على الورقة – آية كلمة تُكتب على الورقة – ينبغي أن تحمل القصة إلى الأمام، وكلما تقدّمت القصة، يجب أن تُحمل القصة إلى الأمام بسرعة أكثر فأكثر، وبكثافة أكثر فأكثر. وتسمى هذه النظرية بالفرنسية (Progression d'effet)، حيث لا تُوجد لهاتين المفردتين ما يضاهيهما في اللغة الإنكليزية. وهذا بالتأكيد صحيح في حال "قلب الظلام"، والتي – برغم من تقلبات الزمان – تسير الرواية

غير مرة، مما جعل الرواية أقرب إلى لوحة من الألوان والزخارف ذات اللمسات النعتية العميقة التي يمكن فصلها عن سيرورة الأحداث، لأنها طغت وكادت أن تجعل السرد كلمات متقاطعة.

ومع ذلك، تبقى شخصية كورتز لغزية في أقرب الأحوال مثل الظلام نفسه، الذي يعيش فيه. برغم من الاستخدام المركب للقصاص، إلا أنه يعطي الحال الموضوعية للقصة، ثم إنه ليضيف جواً من عدم الوضوح والقنوط في الوصول إلى قلب الشيء، ويترك القارئ على بعد معتبر من القصة. وهذا بالضبط والربط هي الحال مع نمو شخصية كورتز. فالقاص في القصة – أي كونراد نفسه – يُحططنا علماً عما قال له المنفصل مارلو عما قال له المهرج الروسي وبعض الناس عن كورتز. لذلك كانت الآمال المبالغة التي يحملها مارلو عن كورتز مبنية في الأساس على إشاعات المحطة، ولذلك بقي كورتز بالنسبة لمارلو، ولنا كلنا أجمعين أكتعين، مجرد "إشاعة"، أو "كلمة"، أو بصورة أكثر قوة في نهاية الأمر "صوتاً". إنه لم يكن شخصية حقيقية. وإن كورتز – بالنسبة لمارلو – لهو الموضوع الرئيس لهذه الرحلة النهرية، لأنه يعتقد أن كورتز هو الرجل الذي يمكن أن يشرح له درس الظلام. وفي هذه الأثناء التي فيها شرع مارلو يتحدث إلى كورتز، كان كورتز نفسه قد بات سقيماً في أشد ما يكون السقم، وأمسى مضطرباً الاضطراب كله بحيث أصبح لا يستطيع إيضاح أي شيء، ولا يقدر على أن يبين من أمره شيئاً، برغم من أن مارلو كان قد أدرك أثناء رحلته أعلى النهر أنه بات من الأمر الميؤوس أن يتحدث ويستمتع إلى كورتز على آية حال. وذلك لأن حتمية هذا الأمر تقع عميقاً تحت السطح، وبعيدة عن متناول فهمه واستيعابه، وخارجة عن دائرة قوته الفضولية. ومن هنا يدرك مارلو أنه لا يستطيع فهم أسرار الظلام وفك طلاسمه، وإن ثمن فهمه، أو التشبث في حل ألغازه، لهو من جنون الروح الذي يسيطر على كورتز. ومن هنا أيضاً يقرر مارلو على أنه من الأفضل أن لا يغوص في أعماق الواقع السطحي إن أراد أن يبقى حياً، ويبقى جسمه سليماً من الأذى.

هكذا لم يكد مارلو أن يتجرأ في الغوص تحت السطح أبداً، وإنه قد حرمت عنه المعرفة الذاتية عن كورتز، الذي أفلت من المآزق والموت، وأفلح في أن يجرجر إلى وراء قدمه المترددة. أما كورتز فإن معرفته الذاتية وصرخة النصر "الرعب! الرعب!" هما نصر متناقض: إنه لتأكيد

إلى الأمام بأثر تراكمي، ولحظة تتسارع كلما اقتربنا نحو القلب. فقد شرع كونراد في تعلم الإنكليزية حين بلغ من العمر عشرين عاماً. وبرغم من إجادته البارعة لها كان – والحديث هنا لفورد – يزدريها كلغة لكتابة النثر، معترفاً بأنه من المستحيل كتابة تعبير مباشر بالإنكليزية، وذلك لأن كل المفردات الإنكليزية عبارة عن آلات للعواطف الباهتة المثيرة. فالمفردة الفرنسية تحمل معنى واحداً، أما الإنكليزية فتحمل أكثر من معنى. لذلك قال كونراد: "إنه كان يفضل أن يكون كاتباً روائياً فرنسياً، ولكن جاءت الفرصة متأخرة جداً بحيث لم يكده يستطيع أن يغير حاله. وفي الحكاية يسرد مارلو القصة بالتسلسل المباشر غير المباشر، والذي فيه يبدو مارلو كأنه يسرد الأحداث بتسلسل تاريخي، لكنه – في حقيقة الأمر – لا يفعل ذلك. فالقصة لا تسير حسب تسلسل الأحداث، بل حسب تسلسل أفكار مارلو. (٣)

فرواية "قلب الظلام"، التي كتبت في العام الأخير للقرن التاسع عشر من الميلاد، تُعتبر أول رواية في القرن العشرين، وذلك بمناخها المشبع بالشك وعدم الوضوح، وضياح الثقة الأخلاقية، وحوستها في الاعتقاد وسط البرية الأخلاقية، واكتشافها إلى الدووعي، وتوكيدها للحرية الفردية. ولعل الجشع الاستعماري والاضطهاد الإمبريالي في القصة، والفجوة الفسيحة بين رغبات الإنسان الخيرة، والمثل العليا من جانب، وما يقوم به فعلاً من جانب آخر يشي بمقاربة مرعبة، وهذا ما أسماه مارلو "احتلال الأرض"، والذي ما يزال مستمراً إلى يومنا هذا، وإنه ليس بالشيء الحميد أبداً حين نعمن أو نديم النظر فيه. واحتلال الأرض هنا يعني دوماً أخذها عنوة واقتداراً من الذين يحملون ملامح مختلفة، أو أنوف مسطحة إلى حد ما، أو سحنات لا تشبه تلك التي عند الغاصبين. فما الذي يمكن أن ينقذ هذا الاستغلال؟ إنه لهو الفكرة، الفكرة في خلفيتها النبيلة، وليس الادعاء الاستعطافي، ولكن الفكرة الخيرة، والاعتقاد غير الأناني في الفكرة، ثم إنه لهو الشيء الذي يمكنك أن تؤسسه، وتسجد أمامه، وتقدم له قرباناً. فالإمبراطوريتان البلجيكية والبريطانية قد اندثرتا، ولكن أخريات قد حلت محلها. فقد حل محل العاج الأبيض، الذي كان يُستخرج من أشجار بعينها في الكونغو، النفط الأسود كمادة رئيسة للنهب، وهناك أخريات بالطبع. فالنقد – أو بالأحرى لنقل مزاعم النقد – هو أحد منها. هذه الفكرة المقدسة التي تقضي إلى القول بأن كل ما نفعله عرضة للتحسين، وإن

للشعر حركة إلى الأمام مستمرة، ولا يزال الإنسان يسيطر على المجتمع، وبما أنه بدأ يفقد هذه السيطرة قليلاً قليلاً، وذلك حين أخذ الوعي ينتابنا عن كوارث ما نسميه التقدم وأمسينا أكثر تواضعاً في وجهها، لم نغلق الأبواب على مصاريعها بعد في وجه ما أسماه مارلو بمرارة "مزيلة التقدم". فهناك كثير من أناس خيبرين – مثل كورتز – يودون تطبيق الفكرة، ولكن إن الفجوة بين أفكارهم من ناحية، وما يفعلونه من ناحية أخرى لمتسعة. وإن الظلام، كما رآه مارلو في نهاية المطاف، لمحيط بنا تماماً، وكذلك إنه لفي دواخلنا. ثم إن المشكل لهو من ذا الذي يحمل معايير وسائل ضبط النفس الضرورية لحله. لقد بدأ مارلو بداية أخلاقية، وبمقاصد نبيلة، ولكنه في نهاية الأمر لم يستطع أن يحافظ على مثالياته، وذلك حينما امتلك سلطة مطلقة. (٤) ألم نقل لكم إن السلطة لتفسد، وإن السلطة المطلقة لتفسد فساداً مطلقاً (Power corrupts, and absolute power corrupts absolutely)!

ومارلو هنا إنسان يحمل تناقضات البشر، عيوبهم وأحزانهم، خوفهم وبطشهم، نهمهم وتحفظهم، بل – وأكثر من هذا – يحمل إلى حد الإفراط كل تلك القدرة على أن يكون وحشاً وحنوناً في الوقت نفسه.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن جوزيف كونراد (١٨٥٧-١٩٢٤م) المذكور هنا، ليس بالبطل الثوري الأسطوري، بل أديباً روائياً. وهو ذلكم الطفل البولندي الذي تربى على الطبيعة البولندية الباردة، وصعقه المجتمع الغربي منذ بداية حياته الشبابية، وعاش كل نجاحاته، انطلاقاً من خيبته وإخفاقه المؤكدين في مقتبل عمره، حتى كادا أن يؤديان إلى هلاكه. ولكن من جحيم هذا الفشل في بادئ الأمر انطلق منتصراً ليمسي أمثلة روائية بين ليلة وضحاها. ولم يكن ذلك كله بالصدفة بالطبع، فلا ريب في أن البارعين العظام لا بد أن يكونوا قد مروا بتجارب مريرة محبطة كادت أن تدمرهم نهائياً. ومن الذين دفعهم اليأس إلى سوداوية حياتية قادتهم إلى محاولات الانتحار هو ذلك الموسيقي الألماني الذائع الصيت روبرت شومان (١٨١٠-١٨٥٦م) والأديب الفرنسي الألمعي فرانسوا رينيه أوغست دي شاتوبريان (١٧٦٨-١٨٤٨م). والمهم هنا أن كونراد قدم لنا أعمالاً روائية بأشكال أخاذة يبلغ تعدادها ٢٠ رواية. إذ صار جزء منها أوبرا، وعكفت شركات السينما الكبيرة على تلفزة وأفلمة بعضها منها، حيث حققها مخرجون كثيرون (معظمهم من أصحاب الأسماء الكبيرة في السينما

ثالثة، حيث كانت تسترعي انتباه كثر من الناس. ففي هذه الرواية يعالج كونراد قضايا هامة، وبخاصة مفاهيم العزلة الإنسانية والتضامن الإنساني، فضلاً عن مسائل العرق. فيما أن الرابطة الجماعية هامة وسط الناس في سبيل البقاء، فقد استعان بها قباطنة السفينة "نارسيوس" من أجل البقاء، إلا أن الربان جيمس وبت المتحدر من أصول إفريقية قد أدخل الرابطة الآخرين في أزمة اجتماعية إنسانية أخلاقية. فمن جانب كان ينبغي على طاقم السفينة تضمين جيمس في مجتمع السفينة، ومن جانب آخر بقي جيمس خارج إطار هذا المجتمع الكبير نسبة لإرثه الإفريقي. إذ كان عليهم حمايته كأفراد آخر من أفراد الطاقم حتى لو أدى الأمر إلى عرض حيواتهم كلهم أجمعين أبتعين للخطر والهلاك، لكنهم – في الآن نفسه – كانوا يبدون نوعاً من الاشمئزاز منه، لأنه كان يمثل الموت بالنسبة لهم، هذا من جانب. ومن جانب آخر، بسبب التفرقة العنصرية ضده. والمهم هنا أن كونراد يدلنا إلى مقدرة لا شك فيها على الغوص في دقائق اهتزازات النفس وارتجاجاتها، وتذبذب الفكر بين شتى الاحتمالات والبدائل، مع ارتباط متواصل على طول الروايات بالأوضاع السياسية والاجتماعية معاً. وتمثل هذه الأعمال في أحسن اعتباراتها فنتة التناسل واللعب على الكلام، النباش في المناطق الخبيثة للعواطف الإنسانية والأهواء الذاتية، والتلذذ بالتناقضات الاجتماعية والموروثات الثقافية.

أما رواية "قلب الظلام"، فلعمري لم نر تأليفاً استكثر فيه الكاتب وتزيد في العنصرية على هذا النحو وبهذا الشكل أو النمط. فلا تكاد العنصرية السمجة تسيل في لعابه، وتجري في دمه، وتخرج منه زفيراً، وتتصبب منه عرقاً حتى ظننا أن قلبه لسوف ينفطر كراهية للإنسان الإفريقي الأسود. ألم تر كيف أشار إلى الشجار الذي نشب بين مواطنين في السوق الشعبي في الكونغو، حيث أدى هذا النزاع إلى مقتل أحدهما، وكان النزاع المستमित هذا – حسب رواية الكاتب – حول "دجاجة سوداء"! فإن في الإشارة إلى الدجاجة، وهي حيوان أنثى، لفيتها احتقار إلى كل شيء أنثى. أما الازدراء والاحتقار الحقيقيين فيكمنان في سواد لون الدجاجة، وكأن كل شيء أسود – إنسان إفريقي كان أم أي حيوان أو "الظلام" – ليس بذى قيمة، ولا يستحق هذا الاقتتال والموت في سبيله، حتى لو كان حقاً مسلوباً، أو عرضاً منتهكاً، أو معتقداً مدنساً. ولعل استحضار هذا النوع الفاقع من العنصرية في العمل الأدبي هو الذي قادنا

الأمريكية). فبالإضافة إلى الأعمال التي ذكرناها سلفاً – والتي سنذكرها لاحقاً، والتي سوف لا نذكرها هنا – كتب كونراد "حقير الجزر" (١٨٩٦م)، و"العميل السري" (١٩٠٧م) وروايات أخريات. فلا شك في أن المواضيع الرئيسة في أعمال كونراد – الذي اهتم أكثر ما اهتم أي روائي آخر، بالكتابة عن المغامرات – تتركز حول الرحلات والنزاع، وبخاصة في "نوسترومو"، و"اللورد جيم"، و"قلب الظلام"، و"زنجي نارسيوس". وأكثر أعماله المقروءة قد كتبت في الفترة الوسطى، والتي تمتد بالتقريب في الفترة ما بين (١٨٩٩-١٩١١م). ففي هذه الفترة كتب كونراد "الشباب"، و"قلب الظلام"، و"اللورد جيم"، و"الفرصة"، والتي فيها يمثل تشارلي مارلو الشخصية المحورية. وفي كثر من أعماله حاول كونراد أن يتحرى العلاقة بين الولاء للقيم الاجتماعية من ناحية، وبين الولاء للفرد من ناحية أخرى، لكنه لم يكد يستطيع أن يصل إلى نتيجة مؤكدة. ففي بعض أعماله – مثل "اللورد جيم"، و"نوسترومو"، و"تحت العيون الغربية" (١٩١١م) وقف إلى جانب الولاء إلى الفرد. والفردية، كما أنضجها الفكر الإنساني الحديث، والتجارب العملية في كنف الدولة الديمقراطية الحديثة، نقبض الأنانية والانغلاق على الذات؛ فالفرد الإنساني الذي تنسب الفردية له، تواصل وتبادلي، أو حامل لإمكانية التواصل والتبادل في مختلف مجالات الحياة، ويمتاز بالمعرفة والعمل والحب، وهي حدود وجوده الإنساني.

أما في رواية "نهاية الأمل" (١٩٠٢م)، التي اعتبرها بعض النقاد أقل أعماله بريقاً، فقد حاول كونراد أن يغوص في الأزمات الأخلاقية والنفسية، ويتحرى عدة قضايا هامة بطرق فريدة، ويوضح أن البشر ليس لهم سلطة على مصائرهم، وهم في نهاية الأمر تحت رحمة تقلبات القضاء والقدر في حيواتهم الدنيا. أما روايته "زنجي نارسيوس" – والزنجي هنا بمعناه العنصري الاحتقاري – فهي من أفضل أعمال كونراد في فترة حياته الأولى. فلولا عنوانها الطارد، ربما كانت قد قرأها كثر من الناس وباستمرار أكثر مما يقدم عليها القراء الآن. وربما كان هذا العنوان المقيت أيضاً هو الذي دفع الناشر في الطبعة الأمريكية الأولى أن يعيد نشرها باسم "أطفال البحر". وفي وقت ما كانت هذه الرواية هي أكثر مؤلفات كونراد قراءة، وذلك نسبة لأنها موجزة من ناحية، ولأن بها عينات من المغامرات البحرية من ناحية أخرى، ولأن بها ميزات أدبية من ناحية

يكرهون أنفسهم قبل الآخر، وتبدو هذه الكراهية بشكلها المقيت المستميت حين تقع أعينهم على الذين يشاركونهم الشبه والملاح على الأقل – أو في الحامض النووي في أغلب الأحيان – لا في التفكير والتأمل في الأشياء. فبدلاً من التخلص من أنفسهم عن طريق الانتحار، أو أية وسيلة أخرى من وسائل هلك النفس الأمانة بالسوء، يتجانون ويقدمون على إبادة الآخر، والتلذذ بهذه الإبادة، ويسدرون في البغي والعدوان، ويرتكبون الجرائم العظام ضد الإنسانية، ثم لتجندهم يعجنون شيئاً من حقدهم على الأغيار. فلنرى – على سبيل المثال – قادة النازية وبغضهم للآخر، وبخاصة اليهود والسود والمعاقيين وإخوة يهواه وغيرهم. إذ قسّم النازيون في ألمانيا الإنسانية إلى مجموعتين: الأريون (عرق أهل الشمال)، والذين اعتبروهم سيد الأعراق البشرية، والآخر الذي اعتبروه من جنس العبيد، وكانت نظرية العرق هي أساس هذا التصنيف، وزعموا أن الألمان هم الأريين، وخُلقوا لكي يحكموا العالم، ويتسبّدوا على الآخرين. ويتميز العنصر الأري المثالي بطول القامة، واشقرار الشعر، والوسامة في الطلعة. ولعل أغرب ما في هذه المسألة أن قلة قليلة من قادة النازيين أنفسهم حملوا هذه الصفات المثالية حسب اعتقادهم وظنهم. فالدكتور جون قوبيلز، وزير الدعاية النازية، قزماً كان، ثم كان لونه داكناً وأعرجاً. وكان هيرمان قورينغ أشقر الشعر، ومع ذلك كان بديناً شحيماً وقد امتلأ لحماً وشحماً، أما رودلف هيس – الرجل الثاني في القيادة بعد أدولف هتلر – فقد كان لونه داكناً، وكان ملقباً بـ "المصري"، وكانت ملامح جوليس سترائتشر – مبيد اليهود – يهودية، ثم كان شعر أدولف هتلر أسوداً. (٥) وبرغم من ذلك كله، لم تكن تخلق هذه التناقضات القادة النازيين أبداً.

على أية حال، بقي لنا أن نقول من نافلة القول إن جوزيف كونراد في رواياته ظل يغوص في حكايات المجتمع، بواقعيته وغرانيبتها، وتعمق في وصف المشاعر البشرية، والجشع البشري الذي يسبر أغوار طريقة عمل الدوافع الإنسانية: هي – باختصار شديد – رحلة في النفس البشرية ضمن إطار بيئة هذه النفس. فلم يبتعد كونراد في جوهر مواضيعه عن الإنسان وهمومه، ولكن – بالطبع – بطريقته "الكونرادية" وأسلوبه "الكونرادي". هكذا نجد أن كونراد كان قد خاطب مجموعة من القضايا التي كان يعاني منها العالم المرجعي الذي تحيل إليه رواياته، وتمتج

إلى نعته بـ "توحش عنصرية" الرجل الأبيض في رواية. وقد شاع هذا النمط من العنصرية القميّة في عقابيل حذر وتجريم تجارة الرق عند الغرب في القرن التاسع عشر من الميلاد، واستعاض العنصريون البيض الجدد عن العنصرية المادية بأخرى أدبية تُمارس في الروايات والقصص والصحافة ودور السينما، وبأسلوب سمج وقح لا يفوت على أولي الأبواب. وقد وجد أولئك وهؤلاء ديدنهم في الاسترخاخص الأثني في قوانين حرية التعبير والنشر. وإنّ الطابع الشائع لدي روائبي العهد الاستعماري لهو التمجور حول العرق والتباهي بالعنصرية الفضحاء. ولعلّ الروائي رايدر هقارد كان واحداً من الذين أبدى سلوكاً عنصرياً متوحشاً ضد الإنسان غير الأبيض، وقد استبصرنا هذا الإطار العرقي الذي ظل أولئك وهؤلاء يتحركون فيه حديثاً. ألم تر كيف كتب هقارد في روايته "قصة الأسود الثلاثة" العام ١٨٩٣م حين قال: "إنّ الثور لهو الحيوان الأكثر تحملاً في العالم، باستثناء الزنجي!" ترى كيف ضاهى الإنسان الأسود بالحيوان؟ وكيف اعتبر أنه من الأمر الطبيعي أن يقوم بالأعمال الشاقة، وإنه أكثر تحملاً في ارتياد المشاق والقيام بالشاق من الأعباء. علينا هنا أن نتوقف مستهجنين ومتنبهين إلى البعد الاجتماعي والإطار السياسي للذان تمكنا هقارد من تمرير هذا العمل وإذاعته في الناس: رواسب العنصرية العالقة بالأدب والنشر بعد حظر الرق قانونياً كما نبهنا آنفاً. ومع ذلك، استمتعتنا بمطالعة بعضاً من تأليفاته في أيام الصبا وعند مقتبل الشباب – فعلى سبيل المثال: "مناجم الملك سليمان"، و"ألن كواترمين"، و"هي"، سواء أكان ذلك كمقرر أكاديمي أو في الاطلاع الذاتي. على أية حال، فإزاء هذا الفهم للرابط العضوي بين العنصرية والإمبريالية اعتقد بعض من الناس أن العنصرية سبب ازدهار الاستعمار، ولئن ذهب البعض الآخر اعتقاداً بأنّ العنصرية أثر من آثار الاستعمار، ووسيلة من وسائل ابتكار السلطة والاحتفاظ بها، وغاية طبيعية للإمبراطورية البريطانية، وكانت عاملاً رئيساً لاستقرارها النسبي. والشيء نفسه ينطبق على الاستعمار الفرنسي والبلجيكي والألماني في عمر الأخير القصير في إفريقيا وحكايات الرعب والفرع والموت والدمار التي خلفها.

فقد حاولنا جاهدين – غير مجاهدين – الغوص في سيكولوجية العنصريين القدامى والجدد معاً لنبحث عن سر كل هذه الكراهية للآخر المختلف، فوجدنا أن العنصريين

البناء الروائي المجسد للعلائق والخطابات والقيم للتعبير عن الفردية وفروقتها. أما في رواية الكاتبة السورية سلوى النعيمي "شبه الجزيرة العربية" (٢٠١٢م) فيمكن تصنيف نصها ضمن التخيل الذاتي المتحرر من الحكمة والمعتمد على بنية مفتوحة، والذي يسمح بالانطلاق من الذات وتجاربها، سواء أكانت معيشة أم متخيلة، وهو ما يتيح للكاتبة أن تتبدع حكاياتها من دون تقيد بواقع أو معيش. غير أن الروائي العراقي محمود سعيد قد اعتمد في روايته "نطة الضفدع" (٢٠١٢م) طريقة السرد التتابعي ذي الملامح الزمنية "الكرونولوجية". وفي رواية "مزرعة الجنرالات" (٢٠١٢م) للروائي المصري عبد النبي فرج لم نكن أمام رواية تتبع في بنيتها الزمن الخطي المتتابع، أو تنكئ على حدث مركزي تنفرع عنه خطوط أخرى، ولكننا أمام جملة من المقاطع السردية التي تحاول أن تصنع تأريخاً موازياً للقهر، والسلطة عبر تعريضها وكشفها. وفي روايته "وشم وحيد" (٢٠١٢م) للروائي المصري سعد القرش تنهض بنية السرد على توظيف المرويات التراثية، وتضفيها في المسار السرد للرواية، وتعتمد البنية السردية أيضاً على آلية التوالد الحكائي، حيث تتناسل الحكايات بعضها من بعض، وتتفرع موصولة جميعها بأفق تخيلي.

Conrad, J, Heart of Darkness, edited with (4) an introduction by Paul O'Prey; Penguin Books: London, 1902

Isaac, M L R, A History of Europe since (5) 1870; Edward Arnold (Publishers) Ltd: London, 1971

منه حكاياتها؛ ألا وهو المجتمع الإنساني. إذاً، فإن رواية "قلب الظلام" بشخصياتها وأحداثها، التي تبدو أحياناً متشابكة، وفي أحيان أخرى متداخلة، فهي رحلة في ثنايا الحياة، وأيضاً في فكر كونراد ذاته. هذه هي السمات التي اصطبغت رواياته، والتي صنعت له شهرة عالمية ظل ينعم بها حتى رحيله عن الدنيا العام ١٩٢٤م.

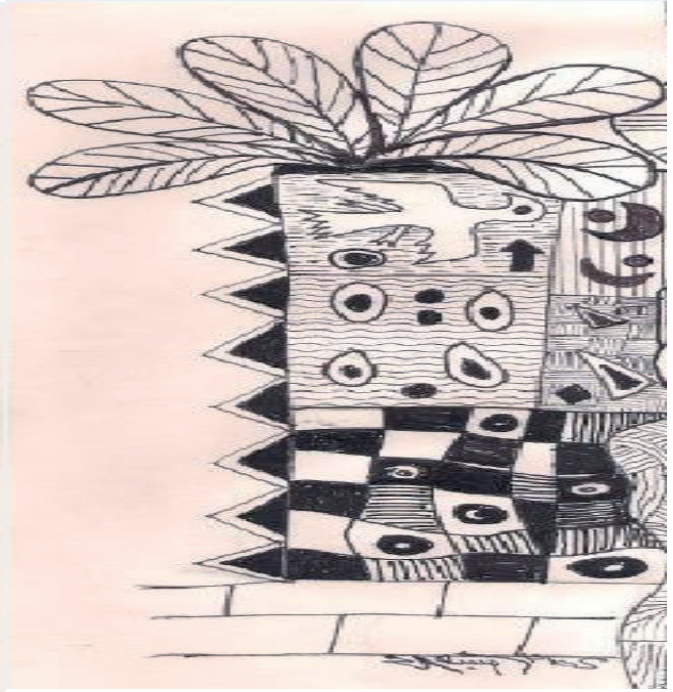
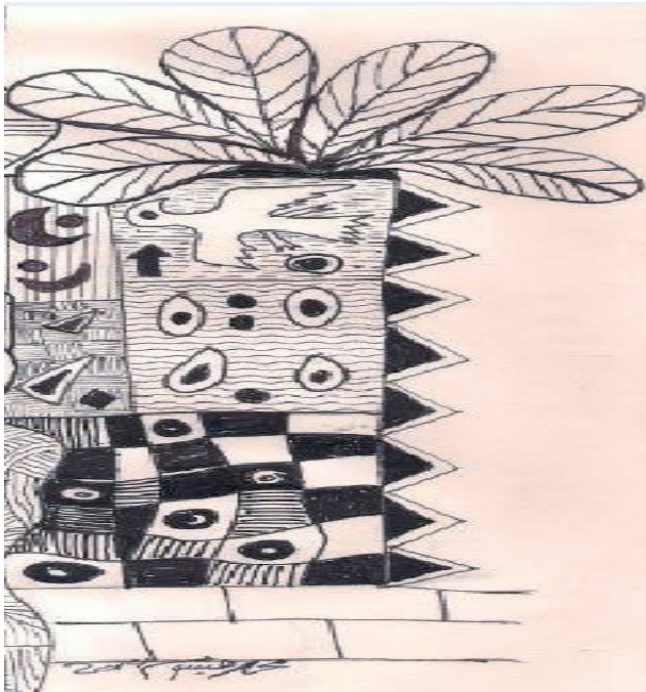
المصادر والإحالات

Peters, J G, The Cambridge Introduction to (1) Joseph Conrad; Cambridge University Press: Cambridge, 2006

(٢) أنظر الدكتور عمر مصطفى شكريان، النوبة في السودان.. نضال شعب في سبيل العدالة والمشاركة في السلطة، دار الحكمة، لندن، ٢٠٠٦م. كذلك أنظر

March, Z and Kingsnorth, G W, An Introduction to the History of East Africa; Cambridge University Press: Cambridge, 1965; Moorehead, A, The White Nile; Penguin Books Ltd: Harmondsworth, 1960; and Hazell, A, The Last Slave Market: Dr John Kirk and the Struggle to End the African Slave Trade; Constable and Robinson Ltd: London, 2011

(٣) في روايته "أنا أحياء" (١٩٥٧م) سلكت ليلي البعلبكي شكل





بين المركزية التاريخية والامتداد الإنساني رواية الموريسكي ل: حسن أوريد

البشير البقالي
المغرب

أنا رجل على قيد الحياة، ولهذا فأنا روائي ، ولأني روائي، فأنا أرفع من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر، وكلهم ضليعون في جوانب من الإنسان الحي، إلا أنهم لا يقبضون على ناصيته، فقط في الرواية؛ كل شيء يأخذ دوره كاملاً..."

لورانس

توطئة:

تقوم رواية «الموريسكي» في حدها التخيلي على فكرة بسيطة ورشيقة، لكنها موعلة في التأمل والتداخل وعمق الرؤيا ، فقد استلهم الكاتب مادته الحكائية من سيرة من التاريخ الواقعي ، أنجز في ضوئها رواية شديدة الكثافة، ضخ فيها رؤى وتأملات ورحلات في الوعي والإنسان والتاريخ والذات والأشياء، وأقحم القارئ في سياق إنساني شاسع وممتد، يتأخم المكان واللامكان، ويكشف الزمان واللازمان. ولعل هذه اللمسة التاريخية الواعية ، مع ما تخللها من حيل سردية وأبعاد إنسانية ممتدة، نأت بالرواية كثيراً عن خندق الطابو التقليدي وارتقت بها إلى مدارج خط جديد وعميق؛ خط يحاور الماضي بهموم الحاضر والمستقبل، ويسائل الحاضر والراهن من خلال تأمل في دورة التاريخ وفي الإنسان وقضايا الوجودية الكبرى في كل الأزمان، وبحثه الدؤوب عن الخلاص .



حسن أوريد

والثقافي، كما وقف على مظاهر الحياة والصراع والانقسام والخيانة والانتقام والتخاذل وغير ذلك.

وفي عهد السلطان زيدان أرسل البطل في مهمة دبلوماسية إلى أوروبا لحشد الدعم وطلب الوقوف إلى جانب الموريسكيين وقضيتهم، وخلال هذه الرحلة انخرط في مناظرات فكرية مع بعض المسؤولين ورجال الدين، كما أصابته صاعقة الحب إثر التقائه بفتاة إفرنجية إسمها «أوجيني» التي خلخت كيانه، وخفت، بعفويتها وصفائها، كراهيته للمسيحيين، ودفعته إلى السفر في نفسه وفي الآخر بشكل موغل في التصوف، أعاد من خلاله النظر في الذات والإنسان.

عاد إلى المغرب، والتحق بسلا ليقدم الدعم النفسي للقرصنة ، وهناك كان شاهداً على أعمالهم وصراعاتهم وبشاعة انتقامهم من المسيحيين، موازاة مع ما يحصل في مراكش وفاس من صراع حول السلطة بين أبناء المنصور، وثورة أبي محلي، ومظاهر التسلق والخيانة والتصفيات ، وفي خضم ذلك كله ، كان البطل ما يزال مسافراً في ذاته وفي الآخر وفي كل المحيطين به مستنبطاً العبرة من التاريخ البشري ومن الأنبياء وما تعرضوا له من ظلم واعتداءات ، ليجمع شتات الصورة ، واستخلص في النهاية أن المحبة ، وحدها المحبة ، طريق إلى الله وإلى الآخر والذات.

بعد وفاة زوجته وأصدقائه وزواج أبنائه، اتجه إلى «توزر» ليستقر بها. ومن هناك توجه إلى الديار المقدسة ليؤدي فريضة الحج برفقة ابنه إبراهيم. واعترف أنه لأول مرة يدرك العبرة من الوقوف بعرفات، حيث المحبة والتطهير والصفاء والتعايش ، وانتهت أحداث الرواية في «توزر».

هذا الخط الجديد كان قد شقه أميرتو إيكو في رواية «إسم الورد»، وسار على نفس المنوال يوسف زيدان في رواية «عزازيل» وواسيني الأعرج في «البيت الأندلسي»، وها هو "حسن أوريد" يتلمس نفس المسار في رواية «الموريسكي»، مع تمايزات، طبعاً، في القضايا والوقائع والمرجعيات والتجربة الإبداعية والرؤى .

إن رواية الموريسكي تستمد أهميتها وقيمتها من روايتها وقضيتها وكاتبها، أما الراوي فهو «أحمد شهاب الدين أفوقاي»، وأما القضية فهي قضية الموريسكيين ومعاناتهم الإنسانية في ظل محاكم التفتيش، وأما الكاتب فهو حسن أوريد؛ المفكر والسياسي المغربي الذي تقلد مناصب رفيعة في الدولة، أهله لأن يكون شاهداً على عديد من الأحداث والوقائع، ومُلماً بكثير من تفاصيل الشأن السياسي وكواليس الدولة، شأنه شأن أحمد شهاب الدين.

من هنا نفترض أن تشابه بعض الجوانب بين الراوي والكاتب يجعلهما صوتاً وصدى، ويبرزهما صورة وانعكاساً، ويؤنهما موقع الشاهد على عصرين، وبالتالي تغدو الرواية متسمة بالتداخل والحركية والحيوية والانية والامتداد والتصوير والتأمل الشاسع السلس. وفي هذا التداخل بين الصوتين نفترض أن الواقعة التاريخية في الرواية كانت مجرد وعاء لتمرير رؤى تنفلت من رقابة الزمن وتعبث فيه طويلاً وعرضاً. وهكذا نعتبر أن رواية «الموريسكي» على الرغم من تركيزها التاريخي فإنها تمتد وتتخطى لتعانق ما هو إنساني. فكيف تبلورت جدلية التركيز/ الامتداد في النص؟ ذلك ما سنحاول رصده في محاور هذه القراءة...

أولاً- رواية «الموريسكي»: تاريخ حادثة أم حادثة التاريخ؟

تنطلق الرواية من سرد مظاهر الاضطهاد الديني والعرقى الذي تعرض له الموريسكيون بعد سقوط غرناطة، حيث عانوا التنصير الإجباري والقتل والتهجير في ظل محاكم التفتيش. تحكي الرواية ذلك على لسان الراوي التاريخي «أحمد شهاب الدين أفوقاي» الذي رصد مظاهر معاناة الموريسكيين عن كثب، واضطر بعد موت أخته وأبيه وانزواء أمه في أحد الأديرة، إلى الهروب إلى المغرب؛ دار الإسلام، في عهد السلطان أحمد المنصور الذهبي، حيث كلف بمهمة في البلاط، مما جعله قريباً من الأحداث وأحوال القصور ودسائسها ، وفي دار الإسلام رصد مظاهر أخرى من الاضطهاد السياسي والعرقى والديني

وكل شيء؟

- الله هو مالك كل شيء. صحت له ... " ١ .

إن في عبارة «أعود للتاريخ» تلميح واضح من الراوي إلى أنه كان خارج التاريخ. ثم إننا نطرح السؤال: لمن يقول هذا الكلام؟ وبالتأمل قليلا يتبين أنه يتوجه بهذا الكلام إلى القارئ، وكأنه يناقشه ويقحه في اللعبة والسياق، وهذا في حد ذاته ملمح من ملامح الامتداد الإنساني الذي تحققه الرواية على حساب المركزية التاريخية لقضية المورسكيين. ثمة فلتة سردية أخرى تبدو للوهلة الأولى اختلالا في البنية المنطقية للسرد، إلا أنها تستمد توازنها من سياق الرؤية السردية العامة، وكذا من سمة الامتداد في الرواية. يقول الراوي في سياق سرد القضاء على ثورة أبي محلي:

"سار أبو محلي في مقدمة جيشه لملاقاتهم فأصابته الرصاصة الأولى، وانتهى حلمه. لم تكن البركة في الموعد هذه المرة. تفكك جيشه. فصل رأسه عن جسده وعلق على أسوار مراکش.

عبد هذا المندفع، سليل الصحراء، الطريق لدعاة آخرين ساروا على درب اندفاعه وطلاقة لسانه واستغلوا إخلال الحكام بمسؤولياتهم" ٢ .

لا يخفى ما تستبطنه هذه الصورة من تهكم، خصوصا في عبارة «لم تكن البركة في الموعد»، وفي ذلك تجاوز لوظيفة الراوي إلى وظيفة إيديولوجية، وهذا نعتبه مؤشرا امتدادا، غير أن كلمة «الحكام» تنطوي على كثير من المفارقة، ذلك أن أبا محلي ثار في عهد السلطان زيدان، وسياق الرواية لم يلمح إلى أي حاكم بعده، فنحن إذن، سياقيا، أمام حاكم واحد وليس أمام حكام. ولعل هذه المفارقة توحي بأن الوعي الذي يحكي ليس وعي «أحمد شهاب الدين» إنما وعي آخر يتجاوز تلك الفقرة. مما يعني أننا أمام راويين؛ الراوي التاريخي ممثلا في «أحمد شهاب الدين»، يقدم أحداثا ومواقف إنسانية، والراوي الضمني المؤطر ممثلا في صوت الكاتب، يملأ الفراغات ويناقش تلك المواقف الإنسانية، يتأملها ويكشف عللها، ويربطها بنماذج أخرى سابقة أو لاحقة للتاريخ المحكي. هذه الرؤية المزدوجة مكنت القارئ من أن تسود وجهة نظره، ويحس بأنه معني بالمحكي، لأن تلك البيانات السردية تخلف لديه ذكرى عما يعيشه في واقعه، فيشعر وكأن الحكاية تتكرر. إننا إذن أمام راو من الزمن الماضي وراو من الزمن الحاضر، وكأن الهموم والأسئلة تتداخل. لكن الصوت



لحظة الفجر، يمضي البطل نفسه باليقين من زوال الظلمة وحلول النور.

انطلاقا من هذا الإطار الموضوعي الضففاض، يتبين أن القضية التاريخية للرواية تم تعويمها في سياق إنساني أكبر، بحيث انتقلت مركزية الرواية من قضية الموريسكيين إلى قضية الإنسان في كل زمان ومكان، وبدأت مجرد جزيرة في بحر كبير هو التاريخ الإنساني الممتد.

إن الروائي انتقل من قضية تاريخية إلى قضاء للتأمل الشامل لكثير من القضايا الإنسانية التي شكلت قضايا شديدة الحساسية والراهنية الزمنية في الوجود الإنساني عبر التاريخ، من قبيل؛ الدين، والدولة، والأخلاق، والسلطة والاضطهاد، والخوف، والحب، والزواج، والانتهازية، وتسلق السلطة باسم الدين، وتبذير المال العام، وجنون العظمة، والاستعباد، والموت، والهجرة، والأمن، والخبز، والانتقام، وصدام الحضارات، والاستلاب الثقافي، وغير ذلك من القضايا التي يصعب حصرها، وهي قضايا غير منتهية، عرضها الكاتب بشكل يجعل القارئ يحس بأن الصورة راهنة وممتدة، وغير مقتصرة على الحالة الموريسكية، لأن الراوي غالبا ما كان ينفلت من حدود الحادثة التاريخية ويرتقي بالنقاش والسرد إلى حالات إنسانية تتجاوز المحكي، حيث رصد استعباد المسلم للمسلم، ومظاهر الانتقام اللاإنسانية من المسيحيين وصراع الإخوة على السلطة وتسلق أبي محلي السلطة بالدين والخطابة، وغير ذلك من الصور التي جعلت الرواية تكف عن أن تكون مجرد رواية تاريخية وتسمو إلى مدارج أخرى. ولعل في ثنايا النص ما يعزز ذلك، حيث نعثر على فلتات سردية واعية، منها مثلا قول الراوي في معرض سرد حوار دار بينه وبين أنتاتي:

"- أعود للتاريخ، قال لي ذات يوم، أليس هو سيد الكل

البنية العميقة التي نظمت تمفصلات الأحداث، نجد أن الكاتب انطلق من جزئية الاضطهاد الديني الذي تعرض له الموريسكيون بوصفها إشكالية، ثم عمل على رصد مظاهر الاضطهاد العرقي والاجتماعي والنفسي والسياسي في دار الإسلام، ثم انفتح على سياق أكبر من خلال الرحلة إلى أوروبا التي أتاحت له مقارنة الخصائص، بعد ذلك استخلص الحكم - الخلاص (المحبة طريق إلى الله وإلى الآخر والذات)، ثم انفتح على الإنسان من خلال رحلة الحج.

إننا إذا تتبعنا هذه التمفصلات نقف على حقيقة أنها تنامت على الشكل الآتي: صياغة الإشكالية، رصد الخصائص، مقارنة تلك الخصائص بخصائص أخرى، استخلاص الحكم، تعميم النتائج. لنتبين أن سيرورة الأحداث انتظمت في إطار نظرية علمية قائمة على أحد أبرز مسارات مناهج البحث العلمي ممثلاً في «الاستقراء». كما نتبين أن الرواية تسامت من التاريخ إلى كلية النفس البشرية، ومع ذلك نتساءل مرة أخرى: هل كان هذا التسامي مقنعاً فكرياً وجمالياً؟

الحقيقة أن هذا السؤال شكل لنا حيرة كبيرة، وهي حيرة أذكأها حضور ملفت للرقم (ثلاثة) في الرواية؛ فالبطل له ثلاثة أسماء، وأبناء السلطان أحمد المنصور ثلاثة، والمسافرون في الرحلة الأوروبية ثلاثة، وقد قضوا في الطريق ثلاثة أيام، ومجموعات القراصنة ثلاث، والبطل تحرك في ثلاث قارات، وغير ذلك كثير من مظاهر هذا الرقم المثير في النص، والذي يزوج بنا في التفكير في ثالث ما .

إن في كل رواية مضمونا فكريا يظل يناوش الناقد من خلال تجليات سردية تكون أحيانا ملحاحة ، إلى جانب الرقم ثلاثة، كثافة الحديث عن العقل والنفس. هذا ما دفعنا إلى افتراض اسكناء النص لثالث أفلوطين (الواحد - العقل الراجح - كلية النفس البشرية). وعند التمهيص وجدنا، فعلا، ميلا للرواية إلى التعبير عن هذا الثالث، فالواحد هو الله كما نقرأ في الصورة الآتية:

"لماذا تركنا الله؟ الله الذي كان موزعا بين معسكرين، يبتهل له هؤلاء وهؤلاء ويتركهم يتنازعون ويتقاتلون باسمه "٤.

غير خفي أن مغزى الشكوى في السؤال فيه نوع من التسامي الصوفي. لكن الذي يهنا هنا هو وحدة الله بين المسيحيين والمسلمين. هذه الوحدة تجلت حتى على

يبقى واحدا ، وفي ذلك إحياء بأن التاريخ يعيد نفسه ، هكذا تصير الموريسكية حالة إنسانية هي الوحيدة التي عرفها التاريخ ؛ حالة الاضطهاد والصراع والمأساة ، لذلك يمكن القول؛ إن الرواية ترصد حادثة التاريخ وليس تاريخ حادثة ، وبذلك ارتقت إلى مدارج الرواية الأخلاقية/ التربوية؛ أخلاقية بالنظر إلى راويها التاريخي، وتربوية بالنظر إلى الراوي المؤطر الضمني بوصفه صوت الكاتب.

ثانيا : سمات مهيمنة في رواية «الموريسكي»:

إن القراءة النقدية الواعية لرواية «الموريسكي» تكشف في ثناياها عديدا من السمات الجمالية المتداخلة في تشكيل الدلالة وبلورة الرؤيا والأثر الجمالي. غير أننا سنركز على السمات المهيمنة بوصفها تربط الرؤيا العامة، فضلا عن أنها تتيح إمكانية تلمس الامتداد الإنساني للنص، الذي هو جوهر هذه القراءة. وهكذا نقف على ثلاث سمات:

**** سمو:** السمو في الرواية هو في العمق تحالف؛ تحالف الرواية مع الفخم ومع الحميم في الآن نفسه. الفخم يرتبط بالزمني وبالامتداد الجمعي عبر تاريخ طبيعي، والحميم موغل في الاستبطان وفي المركزية الأسطورية لحساسية الفرد عبر علم النفس.

إن الفخم والحميم ليسا حليفين عرضيين للرواية، بل إن في سعي الأول وراء تعريف جمعي، وفي سعي الثاني وراء تعريف فردي تتمظهر كل خصائص الرواية، على اعتبار أن التاريخ بما هو وعي بالذات التاريخي يسلط مساحة ضوء نافذة إلى الإنسان بوصفه ذاتا قائمة اجتماعيا وخلقيا في الزمان^٣. وبهذا التحالف بين التاريخ والنفس تكون رواية «الموريسكي» قد لامست كثيرا من ملامح الرواية العليا ، ولكن، كيف تحالف الفخم والحميم أو التاريخ والنفس في هذه الرواية؟ وكيف أثمر هذا التحالف سمة السمو؟

الواقع أن الغنى في التاريخ أو في النفس يستعصي على التحكم في الرواية ما لم يتم حصر المضاعفات المتكاثرة للتاريخ وتثبيت التفاصيل التي لا تحصى والدائمة الحركة في الحياة الإنسانية. غير أن حسن أوريد تجاوز هذه الصعوبة لأنه توصل إلى حادثة شديدة الحساسية الإنسانية ، وتوصل إلى شخصية كثيفة الغنى النفسي، وأنتج رواية يتداخل فيها التاريخي والنفسي بسلاسة ، لكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل تم المرور من التاريخ إلى النفس بتوازن مقنع أم بشكل كيميائي؟

بالعودة إلى الإطار الموضوعي للرواية والتأمل في

- العقل الراجح - كلية النفس البشرية. لنؤكد أن السمو والارتقاء في الرواية لم يكن كيميائياً، بل جاء خاضعاً لسيروية السياق، ومسنداً بإطار مرجعي يعي رهاناته الدلالية والفكرية جيداً. على أن التسامي ظهر في الرواية بمظهر التصوف الإسلامي أيضاً، وكانت أوجيني هي مرآة كشفه، نقرأ:

"توقفنا هنيهة ثم بدأت أوجيني في النزول، رفعت الحركة تنورها، سرت قشعريرة في كل بدني وخفق قلبي. غفر الله لي. كان الأمر أقوى مما أستطيع. استسلمت، أو بالأحرى كنت سأستسلم. سأخذها بين يدي في هذا المكان المنعزل سأقبلها، سأداعبها..." ٨.

إن هذه الصورة تعكس أن الرواية نأت عن الطابو الجنسي، واستعاضت عنه بعاطفة إنسانية عفوية تعترف بضعفها دون أن تستسلم. مما جعل الموقف الإنساني يقف عند حدود «التحلي»، كما يتبين في الصورة الآتية:

"ليس علي الاتصال بأوجيني جسدياً لأحبها. سموت عن الغواية الجسدية إلى شيء روحي ومتعال، ما كان بمقدور حبي الجسدي أن يكون بمنأى عن الشهوة، وكان سيخبو مع الوقت. فحجب لا تترك الآن، كانت ستحول بيننا وستنتهي بإفساد ما هو نبيل فينا. أوجيني في قلبي وإلى الأبد، وقد تمكنت بطبيعتها، وكرمها، وعظمة روحها من تغيير نظرتي للكائنات والأشياء، كنت في حرب ضد المسيحيين الذين اضطهدوني وسلبوا متاعي وتعقبوني، وها أنا الآن في حرب ضد نفسي..." ٩.

البطل في هذه الصورة مر إلى العشق الروحي عبر العشق الجسدي، وبذلك اكتسب سمات «الإنسان الكامل» كما هو في تصور ابن عربي، وقاده الوصل الروحي إلى المطلق. هذا التسامي من الشهوة إلى الاتصال الروحي يعكس نوعاً من «التخلي» في معجم المتصوفة، وهو تخل قاد صاحبه إلى «التجلي»، بما هو سمو بالروح، تمثل في حديث الراوي عن حرب ضد النفس، كما تبين بوضوح في صور أخرى كثيرة يضيق المقام عن إيرادها، منها صورة سابقة ظهرت فيها أوجيني بوصفها أحد أسرار الله. نأتي لنقول؛ إن التصوف كان جسر العبور والانفتاح، من الحادثة التاريخية إلى الامتداد الإنساني في سياق درامي متفاعل أشار إلى حوار الأديان والثقافات، ونبذ الاضطهاد والصراع، واقتراح المحبة طريقاً إلى الله وإلى الآخر والذات.

** شمول: تُعدّ سمة «شمول» إحدى السمات المهيمنة

مستوى إسم الإشارة (هؤلاء وهؤلاء)، إذ يوحي بأن الأمر لا يستدعي طرفي نقيض طالما كل طرف يوحد الله، وهكذا تبوح الصورة بأحد أركان الثالوث المفترض، ولقد تعددت الصور التي توحى بالتوحيد في ثنايا النص، وخلالها كانت تبرز صور تشير إلى العقل والنفس، منها الصورة الآتية:

"في أرض الإسلام ليس كل شيء جميلاً، وفي أرض المسيحية ليس كل شيء خاطئاً، فالنظرة الصائبة تنأت عن طريق العقل، ولكن العقل وحده لا يكفي. هناك الحب خصوصاً، حب الآخر أو الجار لتتأتى معرفته" ٥.

توحى الصورة بتوازن أرجوحي بين أرض الإسلام وأرض المسيحية، كما توحى بالكشف؛ إذ تتحدث عن المعرفة الروحية، غير أن الذي يثيرنا أكثر هو الحديث عن العقل، والانفتاح على كلية النفس من خلال الحديث عن حب الآخر.

لقد أصر الكاتب، سرديا، على إبراز هذه العلاقة بين العقل والنفس في إطار جدلي، وبين الله والنفس كذلك. لنقرأ هذه الصورة:

"أنتاتي وأوجيني، أدين للأول بإعمال العقل الذي سحب على العالم ما يتمسح به من أساطير وأوهام وأراني حقيقة ما يجري أمامي، وأدين للثانية بالحب الذي رتق عالماً خلا من الأساطير ومنحه معنى" ٦.

في هذه الصورة يبرز بجلاء تنامي وعي البطل من الرؤية العقلية للواقع إلى الانفتاح على كلية النفس، عبر قيمة المحبة التي جسدها الكاتب بوصفها خلاصاً، على امتداد الرواية، على أن التعلق بين العقل والنفس يبدو في شكل تناسل، على اعتبار أن العقل هو من ولد النفس، نتلمس ذلك بجلاء حين نتأمل إسم «أوجيني»، إذ نجده مركباً من لغتين؛ «أو» بالأمازيغية تعني «ابن»، و«جيني» بالفرنسية تعني «الألمعي أو العبقري» بما يتضمنه من معنى العقل الراجح. هكذا تصير «أوجيني»، بجوهرها النفسي، سليفة العقل. ومثلما ارتبطت النفس بالعقل، ارتبطت بالله كذلك، نقرأ "هل تكون أوجيني يد الشيطان؟ لا يمكن إلا أن تكون طريق الرب أو الله، لأن الرب محبة وأوجيني أحد أسرار" ٧.

مرة أخرى تلمح الصورة إلى الواحد؛ الرب أو الله، بالمسيحية والإسلام. وهي إلى جانب ذلك تربط أوجيني بالله، بوصفها أحد أسرار، لأنها تجسد محبة، يأتي ذلك في شكل أقرب إلى الفيض. هكذا يكتمل الثالوث؛ الواحد

الحركة والصراع ، وهي غزارة تتطلب بالضرورة شكلا أو جسدا ملائما يستوعبها وبالتالي في ثنايا النص، نجد أنه شديد التركيب على مستوى الأنواع الأدبية والأشكال التعبيرية التي تضمنها، فهناك القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر، وأدب الرحلة، والنصوص الدينية المسيحية، والمناظرة، والسيرة ، والمذكرات، والرقص، والخطابة، والسرد، والوصف ، والرسالة ، والكتابة الديوانية، والوعظ ، والتأملات ، والخطاب الصوفي ، وغير ذلك من أنواع التعبير التي تنامي الحدث بها ومن خلالها كما اكتست الرواية سمة الحوارية بشكل ملفت ، حيث تجاوزت فيها لغات ولهجات عدة ؛ العربية، والفرنسية، والأمازيغية، والإسبانية، والوهرانية، ولغة الخيميادو، وغيرها. هذا الغنى التعبيري واللغوي أكسب النص صفة الرواية المتعددة الوجوه، بحيث تنقل الحقيقة الموضوعية الواحدة بطرائق شتى مما عزز سمة الشمول وعمق نسبية الحادثة الإنسانية وعمل على مدها في التاريخ. **** تصوير: الصورة في رواية «المورييسكي»** تتخرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع السيرة والتاريخ والواقع والماضي والحاضر والذات والموضوع والفرد والجماعي، هذا ما جعل النص معترك أنماط عدة من الصور؛ كثيفة ومباشرة ومتوترة وممتدة وأنية وسياقية وتاريخية وإنسانية، ينضاف إلى ذلك أن سياق الأحداث تنظمه رؤيتان سرديتان كما أسلفنا، مما يضعنا أمام الصورة وظلها.

إن هذا الانخراط غير المتكافئ أثمر صورة روائية مفارقة، يصعب القبض عليها وعلى إطارها وأجزائها، خصوصا أمام تشابك الصوتين السرديين وتداخل الذاتي والموضوعي والآني والتاريخي، لذلك سنتلاعب مع الصورة بمثل لعبتها، وسنفق على ثلاثة أنواع من الصور ..

أولها الصورة الكلية :

تعتبر الصورة الكلية حلقة أساسية في أية مقارنة للصورة الروائية، بيد أن الكلية تبقى غامضة في رواية «المورييسكي» التي بلغت من الامتداد الحدثي والتاريخي والإنساني ما يجعل الكلية نسبية، نظرا لانفتاح الحادثة أماما وخلفا، وانفلاتها من إمكانية الضبط على مستوى السيرة السردية. لذلك سنعتبر الكلية، بمعنى من المعاني، رديفا للسياق^{١١}.

ولأن السياق الذي تكتنفه رواية «المورييسكي» هو السياق التاريخي، فإن الصورة الكلية لا تتجاوز الحدود التاريخية

في رواية «المورييسكي». ونقصد بالشمول هنا؛ شمول عملية الحياة، وهو يعني الكلية ، وقد ورد في أستطيقا «هيجل» أن الشمول أو الكلية من أخص خصائص الملحمة والمسرحية، الكلية في الملحمة تتمثل في شمول الموضوعات، وفي المسرحية تتمثل في شمول الحركة أو الصدام.

وبالعودة إلى رواية «المورييسكي» نقف على حقيقة كونها تضمنت عددا هائلا من الموضوعات، ولا بأس أن نذكر ببعضها، فهناك الدين، والدولة، والحب، والأخلاق، والسلطة، والزواج، والاستبداد، والخوف، والانتهازية، والاضطهاد، وتسلك السلطة باسم الدين، والهجر، والأمن، والانتقام، والموت، والاستعباد، والثورة، وجنون العظمة، وصدام الحضارات، وتبذير المال العام، ومحاكم التفتيش، والقرصنة ، وغير ذلك من الموضوعات التي يصعب حصرها ، وبهذا الشمول في الموضوعات تكون رواية «المورييسكي» قد أخذت من الملحمة روحها وحيويتها.

وموازاة مع شمول الموضوعات، نجد شمولا واضحا على مستوى الحركة ، تجلت من خلال الصدام البشري العظيم على كل الجبهات؛ بين المسيحيين والمسلمين، بين السلطان أحمد المنصور وابنه المأمون، بين أبناء السلطان الثلاثة، بين القراصنة في سلا، بين العاملين في البلاط، بين السلطة والثوار، بين البطل ونفسه، وغير ذلك من مظاهر الصراع وجبهاته المتنوعة والمتداخلة في آن ، وبذلك تكون الرواية قد أخذت من المسرحية روحها كذلك. هكذا، إذن، شكلت الملحمة والمسرحية روح رواية «المورييسكي». ويمكن القول؛ إن شمول الموضوعات والحركة معا مكن القارئ من الشعور بشمول عملية الحياة، لأن هذا التركيب المتفاعل بين الموضوعات والحركة مكن من إبراز الحقيقة الموضوعية التي يرصدها النص في صورة نسبية، أي لا نهائية ولا منتهية، تتحرك بإيقاع الحياة نفسها. فالمحمة سفر في الزمن، والمسرحية سفر في المكان ، وإذ تنقصر الرواية روحيهما فإنها في العمق تنقصر الحياة ، على اعتبار أن حداثتها تبدو متحركة في الزمان والمكان، تتكرر في التاريخ؛ تتبدل الخشبة والممثلون ، وتبقى الحادثة تعيد نفسها ، هذا ما أكسب الرواية طابعا تصويريا ، على اعتبار أن الرواية التصويرية لا تصور الإنسان في حد ذاته، بل الكوميديا التي يلعبها الإنسان^{١٠}.

إن العمق الملحمي والمسرحي للرواية جعلها تكتسي غزارة على مستوى المضمون ورعونة على مستوى

تتجاوز حدود الحالة الموريسكية إلى سياق إنساني أرحب. هذا التجاوز للحالة يظهر بشكل أوضح في صورة أخرى وردت في سياق الحديث عن دسائس القصور:

"كان للبلاط معايير أخرى في التعامل ولكنها كانت معهودة لدي، فهي تذكرني بالكنيسة أو بالأحرى محاكم التفتيش، فمحاكم التفتيش حالة نفسية وليست المحرقة سوى حلقة من سلسلة، محاكم التفتيش هي الخوف، هي الوشاية، هي الكذب، هي تشويه الحقائق، هي الإرجاف..." ١٣.

تقوم هذه الصورة على الوضوح والانفلات والامتداد والتعميم، يتداخل فيها الهم الذاتي مع الموضوعي، والآني مع التاريخي والإنساني، بل وتتداخل فيها الأصوات السردية، بذلك تضيق الحالة الموريسكية في سياق إنساني شامل، حين ترتقي الصورة بمحاكم التفتيش من حالة موريسكية إلى حالة إنسانية محابثة للوجود الإنساني، وحين تربطها بالبلاط وبالنفس البشرية وقيمها.

على أن امتداد الصورة العائمة يتجاوز مدى أبعد في الصورة الآتية، وقد وردت في سياق حديث للراوي موغل في التصوف عن معاناة رفاقه من الموريسكيين وإحساسهم بالهجران:

"ألم يدر المسيح رأسه حول الصليب كما يذهب التأويل المسيحي، ليصبح بألم: "إلهي، إلهي لم تركتني؟...". وسيدنا محمد عليه الصلاة والسلام، ألم يكن هو أيضا موضوعا للإحساس بالهجران حين رماه بعض الأوغاد بالحجر بواحة الطائف وتعقبوه بالرجم، هو متعب وجريح، يهده العطش والجوع، وشمس شبه الجزيرة العربية ليست أكثر قسوة من إحساس الظلم الذي يساوره، اتكأ على حائط بستان وأطلق صرخة إنسانية، إنسانية جدا: "اللهم إليك أشكو ضعف قوتي وقلة حيلتي وهواني على الناس (...). إلى من تكلمي؟ إلى بعيد يتهمني؟" ١٤.

إن الكلام عن المعاناة الإنسانية إذ يمتد إلى الأنبياء، يمكننا أن نتبين أن الصورة كانت بالفعل عائمة في التاريخ الإنساني، وهي بذلك ترتقي بالموريسكية من مجرد حادثة مؤطرة بسياق تاريخي محدد إلى مستوى حالة إنسانية جارية في التاريخ، حالة اضطهاد الإنسان للإنسان، وفي ثانيا النص صور أخرى غزيرة تؤكد هذا الامتداد وهذا العوم الذي ميز لعبة التصوير في رواية الموريسك.

وإذا وازنا بين الصورة الكلية والصورة العائمة نفق على مفارقة صارخة، أن الصورة العائمة تتجاوز الصورة الكلية وتستوعبها، بمعنى أن الابنة تتجاوز الأم، فعوض

المتعلقة بقضية الموريسكيين ومعاناتهم في ظل محاكم التفتيش وغير ذلك من الأحداث الكثيفة التي اختزلناها في الإطار الموضوعي سابقا، وقد تبلورت هذه الصورة انطلاقا من سيرة أحمد شهاب الدين أفوقاي وشكلت مركزية النص، وخطت بالتالي خطوط الصورة الكلية، نتلمس ذلك حتى على مستوى صورة الغلاف، حيث تظهر سفينة من الطراز الموريسكي القديم في خضم بحر يتلاعب، علما بأن الصورة بدون إطار، أي مفتوحة على كل الجهات، مما يعزز كون الصورة الكلية نسبية طالما أن السفينة عائمة في فضاء شاسع ممتد وغير محدود، وهذا يدفعنا إلى افتراض وجود نوع آخر من الصورة؛ إنها الصورة العائمة.

نقصد بالصورة العائمة ما يقصده النقد الواقعي التصويري بالصورة الممتدة، على اعتبار أنها تمتد على جسد النص، مع تميز طفيف للصورة العائمة لكونها تتحرك في كل الاتجاهات ويفترض في الصورة العائمة، شأنها شأن كل أنواع الصور الروائية، أن تكون خاضعة للصورة الكلية وألا تتجاوزها، غير أنها في رواية «الموريسكي» شديدة الرعونة، بحيث لا تنضبط لحدود أمها، بل تتجاوزها أحيانا، وتتفلت من رقابة الحادثة المحورية التي تشكل إطار الصورة الكلية وتسبح بعيدا عنها، لكن دون انفصام الرابطة السياقية، فالصورة الكلية بما أنها تتحدد بحدود تاريخية وسردية، تبدو كأنها جزيرة في بحر التاريخ، وهكذا يتسنى للصورة العائمة أن تسبح في بحر التاريخ لتلامس جزرا أخرى، لكنها تعود إلى أمها، لذلك وسمناها بالصورة العائمة.

إن رعونة هذه الصورة تتجلى على مستوى السياق النصي في أنها تتجاوز الحادثة التاريخية المركزية من خلال استحضار مواقف وحالات ووضعيات إنسانية خارج المحكي وخارج الميثاق السردية الذي يؤطره العنوان «الموريسكي»، من ذلك مثلا هذه الصورة على لسان البطل السارد:

"أتينا ثلاثتنا من معادن مختلفة، بابا أحمد التنبوكتي من مالي، وابن يعقوب من سوس وأنا، أحمد شهاب الدين من الأندلس، هناك شيء ما يجمعنا، التوق إلى العدالة مقرونا بنزوع روحي" ١٢.

لا يخفى ما تستبطنه إنشائية هذه الصورة من دلالات التشابه والتعميم، حيث تجمع ثلاثة أشخاص في بوتقة واحدة هي الاضطهاد والتهجير، بما يجعلها حالة إنسانية

المنتصر، يتبنون عاداته، ليس لهم مشاكل وجودية لكن هناك عتبة لا يمكنهم تجاوزها ، مثل شجرة مطعمة ، لن يكون لها أبدا نسغ الشجرة الأم وحيويتها آخرون وعلى العكس من هذا ، يرفضون الهيمنة ويعبرون عن ذلك بتطرف خطابهم إنهم مثلما قلت لك أنفا، يا بني، كالشجرة المنزوعة الجذور التي هي بلا نسغ وترفض أن تناغيها مؤثرات الطبيعة ، ترفض أن تنتهي للنسيم ولا يمكنها أن تستفيد من المفعول الطيب للمطر هكذا صرنا لجوجين، لأننا أصبحنا مجتثي الجذور"١٦.

في هذه الصورة تنتفي الحالة الموريسكية تماما ، وتحل محلها حالة إنسانية مجردة وممتدة ، بل إننا كقراء نحس أننا معنيون بالحالة ومنغمسون في صميمها ، فكأن الراوي أثقل كاهله بأسئلتنا وواقعنا ومآزقنا الحضارية، وعبر عن همومنا، بل وعن الهموم الوجودية للإنسان واستلاباته في كل زمان ومكان، وليس فقط عن هموم الموريسكيين. إن هذا التعويم للحالة الموريسكية كان السمة الأبرز على امتداد الرواية، تجلت في مظاهر كثيرة منها؛ الارتقاء بمناقشة السلطة في عهد أحمد المنصور إلى مناقشة مفهوم السلطة في سياقه الإنساني المجرد ، ومنها كذلك تجاوز الاضطهاد الديني للموريسكيين إلى الاضطهاد العرقي والسياسي والاجتماعي، وكذلك تعويم محاكم التفتيش في البلاطات وفي السلوك الإنساني والقيم الاجتماعية ، إضافة إلى استعباد المسلم للمسلم، وتبرم الراوي من الانتقام البشع الذي مارسه القراصنة على المسيحيين، ولنا أن نتذكر كذلك الاضطهاد الذي تعرض له الأنبياء، وغير ذلك من مظاهر الاضطهاد والظلم التي قادتنا إلى حقيقة أننا، فعلا، نعرف الموريسكي؛ إن الموريسكي هو الإنسان المضطهد في كل زمان ومكان، وصرخة الموريسكي في الرواية هي صرخة الإنسان المظلوم.

وكانت نهاية الرواية فجرا، ملتقى الليل والنهار، وهي نهاية ، إلى جانب كونها عنقا حتى الموت ، فإنها توحى بالدائرية والاستمرارية ، وتحاكي التاريخ البشري المتراوح بين الظلام والنور وكان الفجر في «توزر»، على مقربة من «سيدي بوزيد» التي انطلق منها شهاب الربيع العربي. وهذه نقطة إضافية تحسب لصالح الامتداد الإنساني للحادثة ، إذ تلامس الحاضر، مما يعزز كون شخصية الرواية تتجاوز أحمد شهاب الدين إلى فضاء إنساني شاسع ومتحرك.

هكذا يبدو أن الكاتب كتب روايته عن النفس البشرية، شكّل فيها البطل مركز الصورة، لكن الخلفية كانت غير نهائية

أن تحبل الأم بابتنتها ، فقد حبلت البنت بأُمها، وهنا وجه المفارقة.

إن هذا التصوير المفارق يثمر بالضرورة صورة ثالثة نطلق عليها الصورة المشاكسة، وهي تقف على خط التماس بين الصورة الكلية والصورة العائمة، إنها مشاكسة لأنها تتأخم بين الصورتين من جهة كما تتأخم في وجدان كل من الكاتب والقارئ من جهة أخرى، وهي مشاكسة أيضا لأنها لا تكف عن الحفر.

ومعلوم أن كل رواية تحفر صورتها الأسرة أو ما أسميناها هنا الصورة المشاكسة، تحفرها في شكل سؤال يظل يكبر ويغوص على امتداد المتن السردى. وفي ظل المفارقة التي أفرزتها لعبة التصوير في رواية «الموريسكي»، فإن السؤال الذي تتبلور عبره هذه الصورة هو: من هو الموريسكي تحديدا؟

ثالثا- رواية «الموريسكي»: تاريخ شخصية أم شخصية التاريخ؟

نصل الآن إلى الشخصية بوصفها الدغل الذي يكمن فيه الوحش الجمالي لهذه الرواية. لأنها ، ببساطة ، ليست شخصية النص فحسب، إنما هي شخصية التاريخ، شخصية مبهمة الملامح والمعالم، مجهولة الاسم، رغم كثرة الإيهام بأنها معروفة.

يبدأ الإيهام منذ العنوان «الموريسكي»، حيث جاء بنبرة تقريرية لمّاحة، في صيغة المفرد ومحلى بآل. وفي ذلك تواطؤ من قبل الكاتب ، إذ يوهم القارئ بأن هذا الموريسكي معروف. ولأن التواطؤ بهذا الشكل غالبا ما ينم عن تعاقد بين الكاتب والقارئ ، فإننا نسلّم بحق الكاتب في التعاقّد ومضمونه غير أننا نتفاجأ بعد قراءة النص بأننا لا نعرف هذا الموريسكي، ورغم ذلك لا يفارقنا الإحساس بأننا نعرفه ، أو ربما ننتمي إليه.

في بداية النص يباغتنا الكاتب بضمير الجمع بشكل موغل في التجريد واللاتحديد، نقرأ :

" اتجه فارسٌ من فيلق النخبة، الترسيو، نحونا راكضا، كنا بجانب دارنا..." ١٥.

هكذا إذن تم تعويم الضمير المفرد ، الذي تضمنه العنوان ، في ضمير الجمع ، وتم الانتقال من صيغة الغائب إلى صيغة المتكلم ، وهو تعويم نعتبره لحد الآن طبيعيا وعفويا ، إلا أنه يسمو بعد ذلك في صور أخرى كثيرة، منها الصورة الآتية التي وردت في سياق حوار بين البطل وأبيه ، يقول الراوي على لسان الأب:

"هناك من ينساقون وراء الثقافة المهيمنة، يتعلمون لغة

شفشاون- المغرب/ أبريل ٢٠١٢



ولا منتهية. وبذلك نعتبر «المورييسكي» رواية درامية، جالت في مكونات النفس البشرية ونبضها الإنساني ومعاناتها، ورصدت سيكولوجية الإنسان المضطهد. خاتمة:

إن الوعي الذي كتبت به الرواية، والغنى الفكري الذي أسندها، وسلسلة التداخل فيها، كل ذلك يشير إلى أن الرؤى كانت متوفرة لدى الكاتب، والعمق الفكري كان مختمرا، والتجربة السردية كانت جاهزة من قبل ما كان ينقص هو وعاء التمرير، وقد شكلت سيرة أفواقي وعاء نموذجيا بكل المقاييس، إذ كانت شخصيته بوتقة مثلى لتفاعل الذاتي المتعلق بالكاتب والموضوعي المتعلق بالواقع والتاريخ والإنسان.

ولقد أحاطت الرواية بكل الموضوعات والقضايا الإنسانية، وتناولت الحياة في قمتها وسفحها، وانفتحت بالحادثة التاريخية شاسعا، وحركتها أماما وخلفا، وأكسبتها عمقا إنسانيا غائرا. لكن الغائب الأكبر يبقى هو العدالة، ليس العدالة والحرية كما في باقي الروايات، بل العدالة وحدها العدالة...

هوامش

- ١- حسن أوريد، المورييسكي، ترجمة عبد الكريم الجويطي، دار أبي رقرق، ط١، ص ٨٨.
- ٢- المورييسكي، سابق، ص ١٦٨.
- ٣- محيي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، ص ١٨٨.
- ٤- المورييسكي، ص ٥٣.
- ٥- المورييسكي، ص ١٤٤.
- ٦- المورييسكي، ص ٢١٥.
- ٧- المورييسكي، ص ١٤٥.
- ٨- المورييسكي، ص ١٥٤.
- ٩- المورييسكي، ص ١٥٦.
- ١٠- ألبيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، ط١، ص ٦٢.
- ١١- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي- تطوان، ط١، ص ٣٠.
- ١٢- المورييسكي، ص ٨٦.
- ١٣- المورييسكي، ص ٩٥.
- ١٤- المورييسكي، ص ١٤٩.
- ١٥- المورييسكي، ص ١٥.
- ١٦- المورييسكي، ص ٣٢-٣٣.



ملتقى القاهرة الدولي للرواية يكشف : التراس الثقافية .. يدمر الثقافة

محمد القصبي

لم يسبق لي أن قرأت هذا الشعور بالرضا على الوجوه في أي حفل لإعلان إسم فائز بجائزة ثقافية ..دوما تتفتت المشاعر بين الرضا والغضب والسخط والإحباط ..

أعلن الكاتب الجزائري واسيني الأعرج عن فوز الكاتب الكبير بهاء طاهر بجائزة ملتقى القاهرة الدولي السادس للرواية العربية ..ضجت قاعة المسرح الصغير بدار الأوبرا بتصفيق حاد للمئات من المثقفين المصريين والعرب ..بدا الكل مباركا لهذا الاختيار ..الوحيد الذي أظهر شيئا من التردد ..بهاء طاهر نفسه ..حيث أبدى أمنية بأن تذهب الجائزة لأي من روائيينا الشباب المتميزين في فن الحكى ..او على الأقل تعطى مناصفة بينه وبين روائي شاب ..فصحت من مقعدي بالخلف أنها بالفعل ذهبت للشباب بهاء طاهر وعلينا أن نختار روائيا عجوزا ليشاطره الجائزة ..! لتضج القاعة بالضحك . وهو اختيار يأتي في الوقت الذي نحتفل فيه بثمانينية الشاب بهاء طاهر الذي ولد في ١٣ يناير عام ١٩٣٥ ..فهنيئا له وللثقافة المصرية والعربية بهذه الجائزة الرفيعة .

وأظن أن مفتتح ومختتم الملتقى وغياب وزير الثقافة الجديد عن المناسبتين دون مبرر قوي ! نال تغطية وافية من قبل وسائل الإعلام ..وهذا حال المؤتمرات الثقافية ..استقطاب هائل للرسميين والإعلاميين في الافتتاح والختام ..ولاشيء بينهما ..رغم أن ما بينهما هو الأهم ..الأبحاث والحوارات والجدل حول القضايا الساخنة ..وهذا الذي بينهما كان مثار اهتمامي عبر الأيام الأربعة للملتقى .

وكانت أكثر القضايا التي جذبتني تلك التي أثارت حول ظاهرة الرواية الرائجة في واحدة من الموائد المستديرة التي نظمت خلال الملتقى

ولقد ألح علي تعبيرها ..وأنا أمضي في طريقي نحو محطة الأوبرا لأستقل المترو عقب انتهاء النقاش ..ليس هذا بالتعبير الذي ينبغي أن أنقشه على أوراقى سريعا خوفا من النسيان ..الذاكرة لايمكن أن تفرط ..في تعبير مثل هذا..

لهم ل"تجميلهم" وتشويه "الأعداء" وهذا ما يحدث الآن عشية انتخابات اتحاد الكتاب .. حيث تتبادل الألتراسات الاتهامات بالفساد!! .. ويردد البعض أن أحد الألتراسات الثقافية داخل الاتحاد كانت وراء منح إحدى جوائز الاتحاد المهمة لمن لا يستحق .. والموضوع الآن محل تحقيق .. حسبما علمت .

وانتخابات اتحاد الكتاب التي ستجرى يوم الجمعة المقبلة .. المحرك الأساسي لها الشللية والتريبيطات والألتراسات التي تتولى الدعاية والترويج لفريق بعينه .. وكلها .. الشلل والتريبيطات والألتراسات لا تتأسس على رؤى وتوجهات فكرية .. بما يليق ببيت مثقفى مصر .. بل على المصالح والعصبية الإقليمية .. "صعايدة وبحاروة" .. وآخر النكات الهزلية .. ماسمعه من بعض المثقفين في أروقة مؤتمر الرواية أن "كتاب" الأسكندرية سيمنحون أصواتهم لمرشحي الصعيد ..

هكذا يجرى المثقفون في الدولة التي أهدت البشرية نور المعرفة منذ ١٧ ألف سنة!!!!!! تحت شعار صعايدة وبحاروة

وكان الاتهام الذي يوجه لوزارة الثقافة عبر عقود أنها في أنشطتها وتسكين المناصب القيادية .. تتكiew

على الشللية .. فثمة ألتراسات .. تدعو لهذا .. وتذبح ذاك .. مما ينجم عنه إسناد المناصب ومطبوعات الوزارة إلى من هو غير جدير بها .. وبالتالي انتشار الفساد .

وعودة إلى ظاهرة الرواية الرائجة التي حظيت بمناقشات مستفيضة شارك فيها كتاب بارزون مثل سلوى بكر .. د. أماني فؤاد .. الناقد الكبير حسين حمودة .. الناقد المعروف سيد الوكيل .. الكاتب مصطفى عبد الله رئيس تحرير صحيفة أخبار الأدب الأسبق .. الكاتب محمد الشافعي رئيس تحرير مجلة الهلال السابق .. والكاتبة ابتهاج سالم .. الكاتبة منى الشيمي .. وآخرون ..

مناديل ورقية !

وبداية ترسم د. أماني ملامح الرواية الرائجة في : كونها تتمحور في سهولة التناول ، سرعة الفهم ، لغتها

" ألتراس ثقافي " ..

لقد انسل التعبير من بين شفتي الناقدة الدكتورة أماني فؤاد خلال الحوارات بشكل عفوي .. وكأنه نتاج اللحظة .. وهذا أمر لا يثير دهشتي مع متابعتي لتلك المثقفة الكبيرة المجيش دماغها وخيالها ومرجعيتها المعرفية على مدار الساعة استهلاكاً للثقافة وتفاعلاً وانتاجاً وإبداعاً .. وكثيراً ماتنبثق دواخلها عن اشتقاقات كهذه "ألتراس ثقافي" .. وماتعنيه .. أن الإصدارات "الشبابية" الجديدة تشكل دور النشر التي تصدرها ومؤلفوها ألتراسات على الفيس بوك للضغط على أدمغة الشباب .. من خلال التمجيد في هذه الروايات .. فلا يكون أمام الشباب سبيل سوى شرائها ! المائدة المستديرة التي تناولت القضية من كافة جوانبها كانت مساء الثلاثاء الماضي .. صباح الأربعاء هاتفت الدكتورة أماني : أهذا مصطلحك ؟

فقلت : لا .. بل رأيته على الفيس

بوك .. شباب لا يعجبهم ما يجري .. فاتهموا دور النشر والمؤلفين بتشكيل ألتراسات شبيهة بألتراسات الأندية .. للترويج لهذه الروايات !

لقد روعني التعبير "ألتراس الثقافة" .. وقد تداعت في ذاكرتي الكوارث التي تسببت فيها ألتراسات الأندية .. غارات على

مقر اتحاد الكرة في الجبلية وتخريبه .. مشاحنات بين ألتراسات الأهلي والمصري غابت الحكمة عن الأجهزة الأمنية في التعامل معها فانتهدت بمذبحة في ستاد بور سعيد أودت بحياة ٧٤ شاباً .. غارات على مقر نادي الزمالك .. التآمر مع جماعة الإخوان خلال مباراة الزمالك وانبى باستاد الدفاع الجوي يوم ٨ فبراير الماضي لإحداث شغب انتهى بمجزرة قتل فيها ٢٢ شاباً .. مما تسبب في تأجيل مسابقة الدوري .. ألتراس الأندية أدى إلى كراهية المصريين للعبة التي يعشقونها .. كرة القدم .. فهل تؤدي ألتراسات الثقافة إلى تدمير الثقافة ؟

وألتراسات الثقافة .. ليست فقط للترويج لروايات شبابية تثير الكثير من التساؤلات حول متانة بنيتها الفنية وجمالياتها .. بل تلك الألتراسات موجودة في مواطن ثقافية أخرى .. على الفيس بوك كثيراً ما استخدم الكبار الشباب الموالين



ورائده من وجهة نظري جورجى زيدان .. حتى روايات إحسان عبد القدوس كان الكثير من النقاد يبدون تحفظهم تجاهها .. لذلك لم تحظ باهتمام نقدي كبير .. لكن الجديد الآن هو المصطلح .. الرواية الرائجة .. وهو تعبير تجاري .. سلمي .. ومن وجهة نظري اراه مرادفا إلى حد كبير لمصطلح سينما المقاولات في الفن السابع .. وكلاهما يندرج تحت ثقافة الفشار التي انتشرت وسادت .. وأدت إلى انهيار الذوق العام .

وأظن أن التربة التي طفحت بالرواية الرائجة وبكل أشكال ثقافة الفشار هي ذاتها التي طفحت بالفكر الإرهابي .. هذه التربة هي التعليم التلقيني .. نحن لدينا وزارة للتلقين وليس للتعليم .. وزارة لاتتعامل مع الكيان الإنساني إلا من خلال جزئية صغيرة .. وهي الذاكرة .. مع تجاهل تام للوجدان وملكة التفكير .. حتى في جامعاتنا الآن .. انتشرت ظاهرة الملزمات .. ملزمة يضعها الدكتور أو المعيد من عشرين صفحة .. يكفي للطالب أن يحفظها ليلة الامتحان ليتقيا مافيهما صباحا في ورقة الإجابات لينجح .. طالب مثل هذا هل يملك وجدانا يتذوق الإبداع الجميل ؟ أو دماغا يفكر ويحلل ويستنبط وينتهي بأسئلة يلهث بين المكتبات ومصادر المعرفة بحثا عن إجابات لها لا ليطمئن قلبه فيها .. ويستكين .. بل يخضعها لمعامل التفكير والتحليل بدماغه لينتهي مجددا بأسئلة يعود ليبحث عن إجابات لها ؟ هل تعليمنا التلقيني يقدم للمجتمع مثل هذا الطالب ؟ .. "حتى حصص الرسم والمطالعة الحرة أظنها انقرضت من مدارسنا" !! خريج مثل هذا النوع من التعليم سيبحث عن الثقافة الأسهل .. ثقافة الفشار .. التي تشبع نهمه للتسلية .. والرواية الرائجة .. الكثير منها يحقق لهذا الخريج هذا الإشباع .. فهي تهتم بـ "ماذا " .. ماذا يحدث ؟ ولكي تكون شديدة الجاذبية .. فهي تخوض في التابوهات الثلاثة .. الجنس – الدين – السياسة .. ولا عيب في هذا .. لكن العيب في الإجابة على سؤال واحد : ماذا حدث ؟ دون الاهتمام بسؤال آخر : لماذا ؟ التجذير للدوافع الإنسانية للحدث .. وبالتالي تعميق الشخصيات .. فلا أدب بدون لماذا ؟ ولأن المنظومة التعليمية عاجزة عن تقديم خريجين يحظون بوجدان شديد الحساسية لفن الجميل و تتأجج لديهم شهوة المعرفة .. فلا أظن أن نصيحة الشافعي باستنساخ آليات انتشار الرواية الرائجة لتسويق الأدب الجيد يمكن أن تصلح ما أفسده التعليم التلقيني لأن قاريء الأدب الجيد في الأصل غير موجود !!

شبة تقريرية تعالج في معظم موضوعاتها الغرائز لا القيم الوجودية والفلسفية سريعة الاستهلاك ومن ثم ينتهي المتلقي منها سريعا ويحتاج المستهلك أو القارئ لما بعدها من نصوص وهو ما يدير ماكينات طباعة دور النشر ويروج للمبدعين أنصاف المواهب والقراء الباحثين عن وجبات سريعة للتسلية ودغدغة المشاعر ، على الغالب تشبه الرواية البيست سيلر المناديل الورقية التي تستخدم لمرة واحدة لا المناديل الحريرية التي تبقى زمنا ويستمر جمالها متدفقا .

وغالبا ما تلعب موضوعات الرواية الرائجة على التبهات الثلاثة الجنس والدين والسياسة وهي ما تشبه المسلسلات الدرامية التركية والمكسيكية والكثير يباركون ماتراه د.أمانى هوية الرواية الرائجة .. وهي رؤية صحيحة .. لكن بعضهم تجنب التعامل مع هؤلاء الروائيين بقسوة .. والمطالبة بلفظهم من المشهد الإبداعي ..

بل أن البعض رأى في الرواية الرائجة مظهرا إيجابيا رغم سلبياتها .. فهي أعادت برواجها القراء إلى الفن الروائي .. وكما نعرف المطبوعات الأدبية .. رواية وقصة وشعرا ونقدا أصبحت تعاني من الكساد !

ويرى أصحاب هذا الرأي بأنه بمرور الوقت ومن خلال الرواية الرائجة ستتسع مساحة التلقي للأدب بكل فنونه بشكل عام .. أي أنها المنقذ للأدب من حالة الكساد التي يعاني منها .. وفي محاولة لـ "دمج" كتاب الرواية الرائجة في المشهد الإبداعي بحيث لا يكونون مجرد جزيرة منعزلة طالبت الكاتبة منى الشيمي بتنظيم ورش لهؤلاء الكتاب الشباب في فن كتابة الرواية " .. وبدا المقترح وجبها من وجهة نظر بعض المشاركين .. ولأرى ما يرون .. فلدى بعض هؤلاء المؤلفين من كتاب الرواية الرائجة .. شعور متعظم بأنهم الأفضل .. فكيف يمكن مطالبتهم بأن يأتوا إلى ورش ليتعلموا فن كتابة الرواية من الروائيين الكبار الضالعين في هذا الفن ؟!!!!

بل ليس بمستبعد أن يطالب هؤلاء الشباب بالنقيض !!!!!

مسلسلات الصابون قبل بدء الندوة وزعت علينا ورقة استرشادية حول الرواية الرائجة .. أظن أن كاتبها هو الناقد الدكتور خيرى دومة .. يقول فيها إن هذا النوع من الروايات ازدهر في السنوات الأخيرة .. وخلال كلمتي أبدت رأيا مخالفا .. هذا النوع من الروايات يمتد في تربة تاريخنا الحديث عشرات السنين ..

..فخلال زيارتي الثلاث لباريس كنت دائما أحرص أن أتجول في المكتبات مع أصدقاء مقيمين هناك ويعرفون المدينة جيدا لأسأل عن كتب لأي من كتابنا الذي قيل أنها ترجمت لعشرات اللغات فلا أجد .

ومايقوله الشافعي حدث معي في لندن ..وكنت بصحبة أحد الصحفيين العمانيين الذي يعرف العاصمة البريطانية جيدا ..وأخذني في جولة بين بعض المكتبات ..وسألت عن بعض الأعمال لأي من مشاهيرنا ..لم أجد ..إن مايقال عن ترجمة أعمال لكتابنا ..هو صحيح ..لكن الترجمة عادة تتم من خلال أقسام الدراسات العربية والإسلامية والشرقية في الجامعات ..والهدف الدراسة ..لكن هذا لا يمنع أن أعمالا ترجمت وانتشرت كأعمال نجيب محفوظ والغيطاني .. إلا أن أيضا ثمة عاملا مهم نوها إليه الشافعي أنهم في الغرب شغوفون بمعرفة بعض العادات والتقاليد الاجتماعية التي تبدو بالنسبة لهم غريبة ومثيرة كفكرة الخباء !!

كسر التابوهات الثلاثة

وعذرا إن كنت قد أطلت الحديث عن المائدة المستديرة للرواية الرائجة ..فهو أحد القضايا الأكثر أهمية ..وأحسن المنظمون للمؤتمر حين أخضعوها للبحث .. وبالطبع ثمة قضايا أخرى مهمة ..فإن كان المشاركون في المائدة المستديرة قد أشاروا إلى أن التيمات السائدة في الرواية الرائجة هي التابوهات الثلاثة الجنس والدين والسياسة ..فلدينا كاتبة مهمة هي الروائية والشاعرة سهير المصادفة تسأل في بحثها "القمع والحرية" عن ماذا أكتب إن لم أكتب في الجنس والدين والسياسة ..؟

وتقول إن ما يسمى بالتابوهات الثلاثة هو محور الوجود ..وهو سؤال الكون الأكبر ببساطة هو الكتابة وليست الحرية أو التمرد في الكتابة..وإذا ما اخترنا أبسط حكايات البشرية شريطة أن تتوافر فيها مقومات الحكاية فسنجدها لاتخلو من الدين أو السياسة أو الجنس

..وتواصل المصادفة طرح تساؤلاتها الموجهة : " ..وإذا لم أكتب عن مشاعري إزاء غروب مفردات تفوقي ومساهمتي في تقدم مسيرة البشرية ..عن ماذا أكتب إذا لم أصف كل هذا الخراب فأكسر تابوه السياسة ؟ أنا عربية أنارت حضارتها ذات يوم ظلمات أوربا وعلى أن أعيش أفولها الآن ،أنا أيضا إبنة حضارة فرعونية كانت مهد الحضارات ذات يوم لم يتبق منها شيء إلا أثاراستثنائية نشاهدها بدهشة وننتظر أن يفك شفرتها الحضارية الأغراب فأكسر تابوه الدين وأنا أرصد سر تخلفنا وغلظتنا، عن ماذا أكتب إذا لم

مسلسلات أوبرا الصابون وخلال مشاركتي في النقاش ذكرت الحضور بشيء من الجدل الذي أثارته رواية عمارة يعقوبيان للكاتب علاء الأسواني ..

فحين عرض فيلم "عمارة يعقوبيان " في دور العرض البريطانية عام ٢٠٠٨ ..كتب الناقد الإنجليزي سكوديف ساندو في جريدة الديلي تلجراف عن الرواية و الفيلم ..حيث قال : " الرواية تعاملت مع مواضيع حساسة مثل قمع الشرطة والفساد السياسي والشذوذ الجنسي، إلا أنها تعاملت مع الشخصيات عادة بدرجة واحدة من الخفة والإطالة حتى أنها جاءت على شاكلة مسلسلات "أوبرا الصابون". ونفس الشيء يمكن قوله بالنسبة للمعالجة السينمائية التي رغم التصوير البارع لسميح سالم، لم تتمكن أبدا من التنسيق الكامل بين الحكايات المزدحمة للسكان المتنوعين في عمارة سكنية في القاهرة "

ومن وجهة نظري كقاريء أن عمارة يعقوبيان نموذج صارخ للرواية الرائجة التي نجح الناشر وبمساعدة ألتراس ثقافي من أصدقائه وأصدقاء المؤلف في وسائل الإعلام ..وأیضا من خلال الأعياب النشر ..في تسويقها لدى الشارع المصري ..بل وخارج الجغرافية العربية عبر الترجمة إلى العديد من اللغات ..وكما قال "ساندو "فهی تشبه مسلسلات أوبرا الصابون ..وهي المسلسلات التي اشتق إسمها من إعلانات الصابون التي تبث عبر القنوات التلفزيونية نهارا ..لربات البيوت !! وهذا حال مسلسلات أوبرا الصابون تبث أيضا نهارا لربات البيوت !

أوهام الترجمة والأكثر مبيعا

فماذا عن حجة المتحمسين لهذه الرواية وكل الروايات التي تنتمي لما يسمى بالرواية الرائجة ..أنها تترجم إلى العديد من اللغات ؟

هذا الذي يقال أثار حفيظة الكاتب محمد الشافعي ورد عليه من خلال تجربته ..حين سافر إلى باريس ثلاث مرات ..لكنه يحاول التجذير لظاهرة الرواية الرائجة حين قال : رواج أي رواية لايعني أنها جيدة ..وهناك معياران في هذا الشأن ..عدد الطباعات والترجمة للغات الأجنبية ..أما عن عدد الطباعات فإنني أتحدى أي دار نشر أن تعلن عن العدد الحقيقي للنسخ التي طبعتها ..كما أن هناك طباعات محروقة ..أي يقول الناشر مثلا أنه أصدر الطبعة الثامنة ..وبعدها بشهر يقول إنه أصدر الطبعة الرابعة عشرة !!!!أي أن هناك طباعات لم تصدر بالفعل ..أما بالنسبة للترجمة

في محاولة للإجابة عليها :الأدب والثورة متلازمان ،فالأدب ماهو إلا ثورة على الواقع .. وقال أيضا :الكاتب يكتب كي يحدث ذلك التغيير الجذري الذي تطمح إليه الثورات ..وإذا كانت الثورات قد غيرت المجتمعات فكم من الكتب غيرت وجه الحياة..بل أن الأدب عادة ما يستبق الثورة ،فالأدب هو وقود الثورة وبدونه قد يصعب قيام الثورة لأنه ينقد الحاضر مستشرفا المستقبل . لكن أحيانا بل غالبا ..إن لم يكن دائما .. تنبيه الكاتب عبر وسائله الفنية إلى التغيير قد يثير دهشة القاريء ..ويرى ما أتى به الكاتب غريبا .. لذا توقفت أمام استهلاكية الكاتب أحمد عبد اللطيف لبحثه" الرواية الغربية ..طارق إمام نموذجا " ..ففي تلك الاستهلاكية يشير إلى ما قاله الكاتب الأسباني الشهير خوان مياس أن أحد القراء عبر له عن إعجابه بروايته الجديدة وختم كلامه بأنها رواية غريبة جدا ..مياس لم يجد ردا على القاريء لكنه تساءل : كيف يمكن أن تكون الرواية رواية إن لم تكن غريبة ؟ نعم ..ما قد يبدو غريبا أمام القاريء وهو يقرأه في رواية اليوم ..ليس مستبعدا أن يكون واقعا وحقيقة في الغد .. لذا أضمت صوتي إلى صوت عبد الرحمن الراشد بأن تقرا السلطات في أي بلد وليس مصر وحدها -الروايات وليس التقارير الأمنية ..ولاتستخف بما تراه غريبا وغير واقعي اليوم ..فغدا قد يحدث !!

أكتب عن جسدي الذي لأعرف مكانا تسكنه الروح حتى هذه اللحظة سواء وأنا أعمل به وأشعر به وأرى العالم كله به وأصلي أيضا به ؟ إذا هو تحريض من قبل سهير المصادفة على كسر التابوهات الثلاثة ..وهو تحريض إيجابي ..لكن المهم ألا يكون الاحتفاء بعملية كسر التابوهات الثلاثة على حساب جماليات الأدب .
لو قرأت السلطات

يعد الكثير من النقاد والقراء رواية أجنحة الفراشة للكاتب الكبير محمد سلماوي من الروايات التي تنبأت بثورة ٢٥ يناير .. وخلال استطلاع لجريدة المساء حول الأعمال الأدبية التي تنبأت بثورة يناير أشار الناقد ربيع مفتاح إلى "أجنحة الفراشة" وكتاب "الشهاب" للناقد الكبير الدكتور حامد أبو أحمد وروايتي "عراف السيدة الأولى" التي صدرت عن نادي القصة ٢٠٠١..وفي هذا الشأن نوه الكاتب الكبير محمد سلماوي خلال شهادته في الملتقى حول "أجنحة الفراشة" إلى ما قاله الكاتب الصحفي عبد الرحمن الراشد في عموده اليومي بجريدة الشرق الأوسط ..وكانت ثورة يناير مازالت في بدايتها :لو أن السلطات في مصر كانت تقرأ الروايات بدلا من التقارير الأمنية لوفرت على نفسها الكثير مما حدث لها في ميدان التحرير . فهل صحيح أن الأدب يتنبأ بما هو آت؟..وما علاقة الأدب بالثورة أصلا؟ أسئلة طرحها سلماوي في شهادته ..وقال



رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة مقاربة تطبيقية في التناص

د . فتحي بوخالفة
جامعة المسيلة

تأسيس نظري :

تحدد الظاهرة الأدبية ضمن منظومة سياقات متعددة، مما يؤكد الاهتمام المتواصل بعملية إنشاء النص الأدبي في حركيتها الفنية المحددة بالتطورات التاريخية وبمجمّل الأطر العامة والخاصة التي تصوغ انطباعات الفنانين وتبرز موافقهم من الحياة الواقعية ليدعوا منها آدابهم، لذلك فإن التعرف على حركية الإبداع الأصلية، يبدأ بالبحث في البواعث المنشئة للإبداع سواء كانت هذه البواعث موضوعية أم ذاتية ورصد عملية تنامي الأفكار وابتكار الصور وتفاعلها فيما بينها لتجسيد النص الأدبي . تصنف النصوص الأدبية ضمن دائرة الإنتاج الفكري، وإن البحث في الأنماط المحددة لهذا الإنتاج يعني محاولة اكتشاف الأساليب المتميزة التي يبني عليها تصور النص لجملة السياقات الخارجة عنه، سواء كانت هذه السياقات تاريخية، أم اجتماعية، أم نفسية، أم فكرية.... وإذا كان النص قادرا على استيعاب خارجياته، فإن قدرته تلك لا تتحدد إلا بالأساليب الفنية، التي من شأنها جعل النص فضاء لتلاحم مرجعيات أخرى، لا تعدو أن تكون بعد ذلك مكونا بنيويا للبنية الشمولية، وهذا ما يجعل التفكير في تحليل إمكانات حضور النصوص التاريخية أو الأحداث في حد ذاتها عاملا يفتح أفقا جديدا للقراءة والاستنتاج.

يعاني انفعالا أو توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية أو كتابات أو أقوال تدور حول تلك الأحداث، أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو أعمال تثير نفسه وتوتر وجدانه، تكون هي السبب أو العلة في دفعه إلى الإبداع الفني وفقا لإطاره الذي اكتسب مضمونه من قبل". (٢) مع التأكيد على المفارقة النوعية بين توتر الفنان وانفعاله، وتوتر وانفعال الشخص العادي وهذا بحسب درجة الوعي والنضج عند كليهما. فإذا كان توتر وانفعال الفنان يقودانه إلى الإبداع، فانه عند الإنسان العادي يمر دون إبداع ما، ويبقى السبب في وجود الإطار القوي أو عدم وجوده بصورة ضئيلة.

وإذا كانت الكتابة تعني التموضع داخل فضاء خطي، فإن ذلك التموضع لا يلبث أن يتخلل عن طبيعته الأصلية كونه ينغلق ضمن فضاء محدد، إنما الكتابة في هذه الحال تعني قراءة الذات و النظر إليها بتمعن وفهم خصوصياتها التي تنطوي عليها. والكتابة عندما تتخذ سمة الإبداع، فإنما تتطلع بدور أساسي، تتمثل في استماع إلى صوت الذات الصامت الذي يصاحب تصورات واقعية بعينها، لذلك وجب أن تكون الكتابة في أبعادها وتشكلاتها مطابقة للتصوير الفني للواقع المكتوب عنه الذي تتجسد صورته المماثلة لا شعوريا، وهي الصورة التي تخلق آلية الإبداع بوضع العلاقات الدالة الناتجة عن خصوصية الشكل المكتوب، وفي هذه الحال نجدنا أمام مفهومين شاملين للفضاء، يتعلق المفهوم الأول بمفهوم "الفضاء النصي" ، الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي، بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعا محددا لجسد المتلقي، لأن هذا الأخير يكون ملغي في هذه الحالة.

المفهوم الثاني هو مفهوم "الفضاء الصوري" الذي يستدعي مرجعية في موقع المتلقي، ومشاركة تؤثر عليها مدة التلقي البطيئة التي تعرض المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل لا امتلاك العلاقات". ٣ إن من أكبر المسائل النقدية التي تثار في أيامنا هذه، مسألة علاقة النص بالمتلقي، فبعد المفارقة النوعية التي أرستها البنيوية بمختلف اتجاهاتها، بشأن وظيفة النقد الأدبي، إذ كانت وظائف هذا الأخير مقتصرة على وظائف تقليدية معروفة، تضطلع بالتقويم، والشرح والانتقاء. فإن هذه الوظائف اليوم صارت تمثل مرحلة سابقة من مراحل النقد، إذ غلبت الأبعاد المعرفية على الدراسات الأدبية، فصارت النماذج

ومن المسائل المطروحة اليوم، مسألة تحديد نظام الإبداع وجعله يرقى إلى مستوى المعايير الفنية والجمالية، مع أن الاعتقاد السائد هو استحالة الوصول بالإبداع إلى نمط من القوانين والشروط الموضوعية التي تحدد نسقه، بحكم التفاوت في درجات الوعي بين الأنماط الفكرية والتخيلية للفنان، والمستوى العلمي للباحث في العلوم التجريبية مثلا. وبتطور المناهج النقدية ووصولها إلى درجة هامة من الموضوعية في سرد المعطيات ووضع النتائج وصياغة المواقف أمكننا الحديث عن دخول الأعمال الأدبية الإبداعية حيز النظرية المعرفية، فصار الحديث جاريا عن فكرة النص و المؤلف والقارئ و البنية... إلى غير ذلك من المصطلحات الأدبية الأخرى، ومن المعلوم أن الفنان قد لا يعي لحظة الإبداع جملة من القوانين و الشروط المعقدة إلا أن الوعي بها أو معرفتها يساعد على تقدم الفن، من غير أن تكون لنتائج النظريات العلمية تأثيرا على الوعي المبدع بشكل سلبي في متغيراتها الطارئة، إنما لزاما عليها أن تغني وعيه وخياله وعواطفه بالتنوع النفسي والجمالي لفنه. إن تطور الفكر وارتقاء شروط عمله، سواء كانت تحليلية أم تصورية، مشروط اجتماعيا وحيويا وقد كدس العلم مادة غزيرة تؤكد هذه العلاقة الشرطية في تطور فردي، وهي تظهر في التطور التاريخي أيضا في أعلى مستويات الإدراك المعرفية ولذا لا بد من دراسة تلك العناصر في مستوياتها الاجتماعية، التاريخية، و المعرفية، والنفسية، والفيزيولوجية (المختلفة و المترابطة في الوقت نفسه". ١ وانه لا يمكن إنكار الجهود المبذولة اليوم في دراسة خصائص تشكل الفكر وفهم تطوراتاته، وكيفية الوعي بالواقع من منطلق الفكر التجريدي، وعليه فإن شروط المعرفة الموضوعية تقضي بالتوسع في دراسة التفكير الفني الذي يجعل المبدع يتميز بفرادته، و دراسة علاقات ذلك التفكير بالظروف الاجتماعية والتاريخية. تمثل شخصية الفنان المنبع المتفرد للإبداع وهي بذلك لا تحيد عن كون طبيعتها وحدة "ديناميكية" تدخل في تفاعل إيجابي مع عوامل بيئية بأبعادها الاجتماعية والتاريخية. إن النمط الفكري المحدد لشخصية المبدع لا مناص له من استيعاب الخلفيات الاجتماعية والتاريخية التي تحدد نسق الإبداع الفني. إنها شخصية تشتمل جزئياتها المتفرعة لتؤكد كليتها المتفاعلة، محددة نمط تفكيرها و انفعالها وأحاسيسها من الواقع الخارجي بمناقضاته الاجتماعية والتاريخية. وفي هذه الحال أمكننا التأكيد بأن " عملية الإبداع الفني تكمن في- نظرنا ومن مواقفنا - في أن الفنان



ناجمة عن علاقات الصراع ، وتباين البنى الاجتماعية فيما بينها، ولذلك لا ينبغي اعتبار الثابت هو الشيء الهام الحافل بالقيم، إنما ينبغي الوعي بطبيعة هذا الثابت واعتباره متغيراً من متغيرات الطبيعة التي سبقت. غير أن الخلاف الواضح بين العلماء، "في تمثل الإحساس بالتاريخ عند أمة وأخرى، لن يطمس حقيقة هامة، وهي أن ذلك الحس التاريخي هو الأب المنجب للسير يوم كانت السير جزءاً من التاريخ، ويوم كانت حياة الفرد تمثل جانبا هاما من تصور الناس للتاريخ، وإيمانهم بأن الفرد هو الذي يكيف الأحداث ويرسم الخطط، ويقوم بالتفكير والتنفيذ،) وتتضاءل إلى جانبه - أعني جانب الفرد العظيم - كل حقيقة أرضية أخرى" (٥ نسعى في هذا الصدد إلى دراسة علاقة التاريخ بالنص الروائي المغربي، من خلال مجموعة من النماذج، واعتبار التاريخ مرجعية من مرجعيات النص، وسباقاً من السياقات الإبداعية . إن التقاطع الذي يحدث في النصوص الروائية، من خلال دخول نص خارجي ضمن النص الأصلي، يعود إلى طبيعة النص في حد ذاته باعتباره نسيجاً لغوياً تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيرة المستويات متعددة الأشكال، بين نصوص ثقافية سابقة ونصوص ثقافية راهنة، وإن استدعاء الخطاب التاريخي لإنشاء خطاب الرواية الراهن ، يجعل من التاريخ نسيجاً طريفاً مكوناً في المتن الروائي وإننا نحاول من خلال النماذج المختارة، تحديد طبيعة التقاطع بين النص

المبتكرة في مجال العلوم الإنسانية تجد في النقد الأدبي موضعاً يستلهم منها طرقها وإمكاناتها في القراءة والتحليل، فصار مجال الرؤية المتغيرة مسلمة بديهية من مسلمات الدراسات الأدبية الحديثة . إن حالات تلقي النص الأدبي كما عودنا النقد الغربي من خلال دراساته المتقدمة منحصرة في حالتين تقليديتين هما : حالة الإقناع وحالة الانفعال. فإذا كانت الحالة الأولى تختص بالتوصيل العقلي، واعتبار حالة الوجود التي عليها النص حالة منطقية تتحدد علاقات الارتباط الداخلية بينه وبين القارئ بمنطق التعبير وتكريس المعنى في ذهنية المتلقي بهدف الإقناع، فإن الحالة الثانية تختص بمجال عاطفي مميز، الذي يأخذ من الحس المباشر مرتكزاً له، فينشئ انفعالات تلقائياً لدى القارئ ويعتبر اللغة استعمالاً خاصاً ذات كينونة نحوية إنشائية، وهذا ما يفسر وجود الأشعار الغنائية.

وبحكم مواجهة القارئ لمعادلات نصوصية مختلفة فإن الأمر يقتضي إعادة تصنيف حالات التلقي وهذا ما يذهب إليه عبد الله محمد الغدّامي، في إضافته للحالة الثالثة، وهي حالة الانفعال العقلي، إذ يقول عنها: "إنها حالة انفعال وهذا يضمن للنص شروط وجوده الجمالي ولكنه ليس انفعالات عاطفياً، وإنما هو انفعال عقلي" أي أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة إحدى صفاتها وهي "الانفعال" إنه نوع من الخلق بين الوظائف العضوية للإنسان، فكما قامت الرمزية على ترأسل الحواس فإن الشعر - هنا - يقوم على ترأسل الوظائف، إنه نوع من تدجين العقل وترويضه ليكون "إنسانياً" أو هو ترقية للعاطفة وترقيع لها لتكون انتظامية ومهذبة، ومهما كان أمره فهو ليس سوى استجابة قرائية لمتطلبات النص الجديد". (٤) إن حضور التاريخ في صميم النص الروائي، واعتباره مرجعية جمالية تمنح النصوص الإبداعية تسييراً بنوياً جديداً، ينبع من تقدير المادة التاريخية في حد ذاتها والقدرة على الإحساس بها، وتنمين هذا الإحساس الذي يعد مزية من المزايا الإنسانية، وهذا ما يثبت التفاوت الواضح بين المؤرخين والأدباء أنفسهم وتميزهم عن سائر الأفراد، ويؤكد التباين بين الأمم والجماعات. ومزية الإحساس الدقيق بالتاريخ يستدعي وعياً موضوعياً، بطبيعة الصيرورة التاريخية، فالعالم ليس شيئاً ثابتاً لا يتغير ينبثق من يد غيبية خلقاً سوياً لا يكتنفه النقص، بل ينبغي النظر إلى تلك الأحداث لا على أساس اهتزازات سطحية تقع بين الفينة والأخرى، وفق نظام ثابت مستقر، إنما اعتبارها كنتائج لأسباب موضوعية



لقمان وآل عمران وصيغة القسم توجد في سورة القلم. وتجدر الملاحظة هنا إلى أن الله ربط العلم بالقلم في سورة العلق، عندما قال: "اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم".

وورد ذكر اللوح بمعنى الشيء الذي كتب عليه القرآن الكريم في سورة البروج وبمعنى ألواح الكتاب المقدس للعهد القديم (التوراة) في سورة الأعراف، كما ورد بأسلوب يحمل معنى منفصلاً يقصد به الخشب الذي يستعمل في بناء السفينة في سورة القمر. (٧) وإن كان ارتباط القلم بالعلم واقتراحه به في القرآن الكريم يعكس دوره الوجودي المنوط به، فإنه حسب تأكيد الزمخشري في كتاب الكشاف جاء "تعظيماً له لما في خلقه وتسويته من الدلالة على الحكمة العظيمة" (٨)

وقد ارتبط اللوح في غالبية معناه، بتسجيل مقادير الخلائق وتدوين أعمالهم قبل خلق السماوات والأرض وقد وجدت هذه المسألة اهتماماً كبيراً من لدن المؤرخين والمحدثين خاصة عندما ارتبطت بمرويات الإسراء والمعراج وما شاهده الرسول صلى الله عليه وسلم، من قدر الخلائق إلى جانب هذا فهو حسب رواية الترمذي "درة بيضاء صفائحها من الياقوت الأحمر وطوله ما بين السماء والأرض وعرضه من المشرق إلى المغرب" (٩) وتجدر الإشارة إلى أن الخبر واجه عبر مدارج الحضارة العربية الإسلامية معضلة الوضع التي غالباً ما كانت تؤدي إلى تحريف حقيقي لجوهر المعنى الذي يحمله ومهما تعددت

الروائي والنص التاريخي، ومعرفة طبيعة المادة التاريخية المستعملة، وتحديد علاقات هذا الاستعمال بالواقع الراهن وتجدر الإشارة إلى أن الروايات المختارة ليست روايات تاريخية بآتم معنى الكلمة، إنما هي روايات تستلهم التاريخ للتعبير عن وقائع را هنة معينة، أو لتشبيد متن روائي مميز أو بغرض تقديم طريقة جديدة لكتابة التاريخ روائياً، لذلك حق لنا اعتبارها "منطقة وسطى بين التاريخ و الأدب، يؤلف بينهما أن كلا منهما خطاب سردي، إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحركة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية (٦)". واقتصرنا في ذلك على جملة آثار روائية مغربية هي: ألف وعام من الحنين لرشيد بوجدره. نوار اللوز لواسيني الأعرج. صلاة الغائب للطاهر بن جلون. وإذا نعالج السياق التاريخي كمرجعية نصية، نفهم أن استلهم الماضي بقربه أم ببعده نابع من حاجة الكاتب إلى قناع يختفي وراءه، ليجعل من رؤيته تكتسي طابع الموضوعية المستمد من أحداث التاريخ، لذلك يتمكن من إنتاج مادة تعبيرية حرة. وتؤدي العودة إلى التاريخ دور المرأة، حين يسقط المبدع معطيات الماضي ليقراً وقائع الحاضر، فيفهم أبعادها الإنسانية، ويحدد المبدع قراءاته الموضوعية للماضي في ضوء الحاضر الذي يخلع مشاهد همومه في ضوء الماضي.

التاريخ و البنية السردية :

١- وظيفة الإخبار :

يرتبط التاريخ عادة بسرد الأخبار، وتدوين الوقائع ورواياتها بعد ذلك، ولهذا فالمسألة تقوم أساساً على الرؤية الوجودية للكتابة ومقدار حاجة الوجود إلى التدوين وفي هذه الحال نكون إزاء أخبار مجردة لا نعلم صدقها من كذبها، إضافة إلى ذلك فإن معرفة الكتابة وتدوين الأخبار ترتبط بكيفية قيام الكون طبقاً للمورث الأسطوري، الذي رسخته عقلية الإنسان البدائية والمورث الديني المستقى من الكتب السماوية لا سيما القرآن الكريم، إضافة إلى الحديث النبوي الشريف الذي يعد بياناً له، وغالباً ما كانت مسألة الكتابة في علاقتها بالوجود لا سيما المسلمات المتعلقة بخلق القلم واللوح تؤخذ من المورث الديني الإسلامي. ورد ذكر القلم في القرآن الكريم بصيغ عديدة كصيغة الأفراد و الجمع، والقسم. أما صيغة الأفراد فنجدتها مرتين في سورتي القلم والعلق، وصيغة الجمع نجدها في صورتي

وبذلك نكون أمام التسليم النسبي بمقولة الأمانة التاريخية في النص الروائي ذات الصلة الوطيدة بوظيفة الخبر، إذ السياق الروائي وهو يستوعب عناصر التاريخ فإنه يمنح العملية الفنية دورها الحقيقي المنوط بها، فضلا عن الشروط الموضوعية لوظيفة الخبر التقليدية، التي تخضع للقواعد ذاتها للأمانة التاريخية. نستطيع معالجة وظيفة الإخبار في السياق الروائي، تبعا لحضور المادة التاريخية في ثنايا الخطاب وإن كنا في هذه الحال لسنا بصدد معالجة روايات تاريخية بصريح العبارة كما أسلفنا الذكر، فإننا نسعى إلى تتبع نماذج محددة من مواطن أخرى لحضور المادة التاريخية لمقاربة وظيفة الإخبار.

إن الخاصية الأولية لرواية " ألف وعام من الحنين " لرشيد بوجدره "، أنها رواية بأبعاد عجائبية موعلة في الإغراب فضلا عن كونها رواية تجعل الخيال ملتحما مع الواقع التحاما يصعب تفريق أحدهما عن الآخر، ويتجسد التاريخ بمظاهر تحمل أبعاد علائقية بالحاضر، من خلال استثمار معطيات التاريخ الإسلامي، واسقاطها على الحاضر فنتمكن من فهم الراهن في ضوء التاريخ أو العكس. وتتأكد الطريقة المميزة في الانفتاح على التاريخ من جديد في الرواية من خلال غوص "محمد عديم القلب" في تداعياته التي تبدو في جوهرها بوحا بما يعتمل في ثنايا الذاكرة، " فبعد تسعين سنة بالضبط من وفاة ابن خلدون، أي في الثامن والعشرين من شهر مارس ١٤٩٨ ، لم يفتح ابن ماجد -هذا الشعور- طريق الهند البحرية أمام الغربيين، بل بلدان التوابل والحرير والقطن والعبيد وفي وقت كان فيه أهل المنامة عاجزين عن تصديق حالة التنسل والتمزق والاستحالة إلى طرائق قحدا" (١٣). وحالة الهوس التي عليها الشخصية الروائية، لا تجعل منها شخصية عبثية سلبية بصريح العبارة، إذ تكون حالة الهوس تلك إمكانية أخرى للتصريح والبوح. ويحقق التاريخ تواجده في هذه الحال متخذا تلك الحالة وسيلة لتأليف نسيج روائي متميز. تتحدد القيمة الفنية للخبر التاريخي في تأكيد اكتشاف جغرافي جديد كان بيد العرب ثم صار بيد البرتغاليين ونوعية الاكتشاف تحمل قيمتها الإستراتيجية فيما يمكن أن تضيفه من فتح طرق أخرى للمواصلات صارت تستغل لأغراض جانبية من لدن البرتغاليين بعد ذلك.

إن الفهم الموضوعي لقيمة هذا الخبر يتأكد في اعتباره تحولا من التحولات الهامة التي عرفها تاريخ البحرية العربية، على اعتبار الانتماء الحضاري للأمة في ذلك

الدوافع الموجودة لظاهرة الوضع في الأخبار فإن هذه الظاهرة تستمد وجودها تبعا لطبيعة تداول الخبر المتنقل من راو إلى راو آخر، فيتعرض إلى زيادة أو نقصان، فيؤدي إلى حدوث خلل في المعنى الدلالي الأصيل. وتبعا للأهمية المثلى لعملية العقل فإننا نلمس العديد من الأحاديث الصحيحة الواردة على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم تحذر من وضع الأحاديث على لسانه، إضافة إلى حرص القرآن الكريم على أهمية التثبت من الخبر لقوله تعالى: " يا أيها الذين آمنوا إذا جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين " (١٠) كما نشأت نظرية الإنسان في الثقافة العربية الإسلامية لحماية الأحاديث النبوية من الوضع والأخبار المروية. كذلك إن الاستناد إلى الموروث الديني في تحديد الرؤية الكتابية للوجود لا تخرج عن نطاق القلم واللوح المحفوظ، وما يرتبط بهذا الأخير أن الله، " كتب نسخة العالم من أوله إلى آخره في اللوح المحفوظ ثم أخرجه إلى الوجود وفق تلك النسخة ، والعالم الذي خرج إلى الوجود بصورته تتأدى منه الصورة الأخرى إلى الحس والخيال فإن من ينظر إلى السماء و الأرض ثم يغض بصره يرى صورة السماء و الأرض في خياله حتى كأنه ينظر إليهما...." (١١)

وعليه فإن هذه الرؤية تمثل صيغ عرفانية تستند على ما ورد في القرآن والحديث من ناحية تأويلية تعتمد على الباطنية وما تحيل عليه الإشارات الموجزة، وهذا يدفعنا إلى القول : إن الوجود وفق الرؤية الدينية المطروحة و الصادرة عما ورد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة بشأن القلم واللوح المحفوظ. تؤكد الفعالية المستمرة التي هي من إنتاج الخطاب بحكم " أن الكون وموجوداته يعيشان في سراب الكتابة ومنذ ابتداء الزمان إلى منتهاه ، وهو إنما تدافع حروف القلم على اللوح المحفوظ " (١٢) (تبني وظيفة الخبر في علاقاتها بالمادة التاريخية على معيار الصحة والخطأ، إن كانت المادة التاريخية مادة مؤرخة بشكل مجرد. أما في حال استيعاب النص الروائي للسياق التاريخي فإنه ينبغي التأكيد على أن تصوير التاريخ مسألة نسبية إلى حد بعيد ما لم تتحدد عملية التصوير في علاقاتها بالواقع الحالي (الحاضر). وتكتسب هذه العلاقة قيمتها الفنية في جعل القارئ يعيش التاريخ بمفهوم جديد يفى بالمقتضيات الراهنة ، وفي إعطاء البعد الموضوعي للقوى الاجتماعية والتاريخية والإنسانية التي صاغت عبر مسار طويل من التطور التدريجي الحياة الراهنة.

لأن البرتغاليين أنفسهم لم يكونوا يعرفون طريق الهند، فكانوا يركبون البحر عبر مضيق جبل طارق ويلجئون في الظلمات ويمرون خلف "جبال القمر" ويصلون إلى الشرق، ويمرون عبر المضائق الجبلية في مكان كثير الأمواج، لا تستقر فيه سفنهم فتتكسر فلا ينجوا منهم إلا قليل، واستمروا على ذلك مدة زمنية وهم يهلكون هادفين بذلك إلى معرفة طريق الهند، إلا أن دلهم عليه شخص ماهر من أهل البحر يقال له "أحمد بن ماجد" ١٦. إن الوظيفة الدلالية للخبر تتمثل في أن طريق الهند لن يكون بعد ذلك طريقا عاديا في البحر تمر منه القوافل التجارية لا سيما تلك المحملة بالتوابل، وهي التجارة التي سعى البرتغاليون إلى السيطرة عليها ولكنهم لم يعلنوا نيّتهم باديء الأمر، إذ متابعة السياق الروائي تثبت الدلالة الموضوعية للخبر التاريخي، من حيث أن الاكتشاف ليس سوى طريق استعماري هام، "وأمضى وقتا طويلا لكي يدرك ذلك كله، غير أن القصص عن قوافل الملح، وملحمة الفلفل... ذكرته بأن السيطرة على الشعوب كانت مرهونة بطرق المواصلات" (١٧)

تستجيب ذهنية "محمد عديم القلب" لعامل موضوعي يتعلق بفهم حركية التاريخ، وأن هذه الحركية لا تصنع إيجابيتها إلا بواسطة عوامل واقعية توفر لها شروط النجاح، وهنا تتحدد دلالة الخبر التاريخي من حيث كونه يقدم إمكانية جديدة للسيطرة على الشعوب تتمثل في طرق المواصلات، ولهذا فالسياق الروائي عندما يوظف خبرا تاريخيا يتعلق باكتشاف طريق الهند من لدن البرتغاليين، بواسطة الربان العربي "أحمد بن ماجد"، فإن المتلقي في هذه الحال لا يفهم من مضمون الخبر سوى اكتشاف طريق للمواصلات يسهل حركة الاستعمار. وهنا تتحدد الوظيفة الجمالية للإخبار. والتاريخ يثبت حقيقة أن "الظروف سرعان ما تغير الأحوال، ففي أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، فوجئت مصر بنجاح الملاح البرتغالي "فاسكو دي جاما" في الالتفاف حول إفريقيا عن طريق رأس الرجاء الصالح فيما بعد والوصول إلى شواطئ الهند، وقد ترتب على هذا الكشف الجغرافي الخطير أن تحول النشاط التجاري إلى هذا الطريق الجديد بدلا من الطريق الأحمر، مما أدى إلى حرمان دولة المماليك من الأرباح التي كانت تحصلها على بضائع الشرق الأقصى المتجهة إلى جدة أو المارة عبر الأراضي المصرية إلى أوروبا". (١٨) وهذه التحولات التي أنتجت ظروف سلبية في نظر المماليك، إذ

الوقت كان لا يزال يحقق فاعليته وفق الشروط التاريخية، إذ أبرز ما يميز ذلك العهد على وجه التحديد هو سعي أوروبا الدؤوب لمعرفة مختلف أصقاع العالم وكشف حناياه، الشيء الذي أنتج فيما بعد ما يسمى بالكشوفات الجغرافية وإضافة إلى الأهداف النفعية لهذه الكشوفات والعلمية في الوقت ذاته، فقد أدت حسب العديد من الباحثين في علم التاريخ إلى تفشي موجات الاستعمار في العالم العربي بشكل عام. وتبني الإحالات الدلالية للخبر التاريخي على أن طريق الهند لم يكن اكتشافا نوعيا تنفرد به أوروبا، إنما هو اكتشاف قديم جديد، قديم على أحمد بن ماجد وجديد على البرتغاليين، إضافة إلى القيمة النوعية لهذا الخبر فإن التاريخ يعرف مسارا جديدا ضمن جدلية التطورات التدريجية لبروز حوادث جديدة مرتبطة أساسا بظهور الحركات الاستعمارية، وما تبع هذه الحركات من ظروف جديدة مناقضة.

تحيل وظيفة الإخبار إلى طرح سؤال جوهري يتعلق بطبيعة اكتشاف طريق الهند من لدن البرتغاليين، وبواسطة أحمد بن ماجد بالذات؟! ... يعرفنا التاريخ المدون بأن الربان العربي "شهاب الدين أحمد بن ماجد"، من أهم الربانة العرب الذين وضعوا المخطوطات الجغرافية الفلكية والملاحية أهمها كتاب "الفوائد" (١٤)، ومثل هذه المخطوطات تعد من أقدم الوثائق الجديدة التي كتبت عن الملاحة في البحار الجنوبية بين الساحل الشرقي لإفريقيا وبلاد الصين، ولمثل هذه المخطوطات الأثر البالغ في العلوم البحرية، وتلقي الضوء على جانب من جوانب تقدم الحضارة العربية الإسلامية في العلوم البحرية والملاحية ومدى تأثر البرتغاليين بتلك العلوم العربية. "ولا ترجع شهرة بن ماجد إلى كونه ملاحا قديرا فحسب، لا يزال أهل عدن يقرئون له الفتحة كل يوم، ولا إلى مؤلفاته الغزيرة في علوم البحار والملاحة والتي لم تكشف إلا في القرن العشرين. وإنما اكتسب هذا الملاح فضلا عن ذلك شهرة دولية حين ثبت أنه هو نفس الربان الذي قاد سفينة "فاسكو دي جاما البرتغالي" من ساحل إفريقيا وهو الموضوع الذي استحق اهتماما كبيرا "الشرقي إلى الهند لأول مرة في عام (١٥) ١٤٩٨، من لدن المؤرخين والمحققين في وقتنا الحالي.

فوظيفة الإخبار هنا تحيل إلى ريادة حضارية تميزت بها الأمة العربية، في فترة من فترات تاريخها الطويل، وعليه فإن كان السياق يدفعنا إلى الإقرار بهذه الريادة، فذلك

ضد قادة الأعاجم الأتراك، الذين استبدوا بمقاليد الدولة العباسية، سدوا على الخلفاء المصلحين مسالك الإصلاح، وأغلقوا السبل أمام من تراوده آمال الإصلاح من خلال جهاز الدولة، بعد أن سيطروا عليه السيطرة كلها واستبدوا بشؤونه كل الاستبداد. وترجع أسباب قوة المماليك الأتراك إلى سعي الخليفة العباسي المعتصم، إلى تكوين فرقة (الجند المغاربة) ضمن جيشه، وهي فرقة من موالى جوف مصر وجوف اليمن وجوف قيس... وفرقة الفراعنة أمن أهل فرعانة... وفرقة (الأشروسية) من أهل أشروسنة... ولكنه سعى فارتكب أعظم خطأ في الدولة في عصره آنذاك عندما أخذ يكثر من شراء المماليك الأتراك، ويقيم لهم المعسكرات ويجعل لهم القوة الكبرى والرئيسية في جيش الدولة، حتى لقد أقام لهم مدينة كاملة وجديدة هي سامراء ٢١. ويحقق السياق الروائي وفق التدخل التاريخي انزياحه النوعي في استثمار وظيفة الإخبار من حيث جعل صورة الزنوج إمكانية تعبيرية ترتبط بعامل نفسي هو الفزع، ومنه الفزاعات التي كانت "مسعودة عديمة القلب" تصنها لإفزاز الطيور التي تحط بالحديقة (حديقة المنزل)، ومنه أيضا استغلال تلك الصورة كوسيلة لتخويف الأطفال من لدن الأمهات، بتهديدهم بإخفاء زنجي تحت السرير ٢٢ ومن منطلق آخر تسعى وظيفة الإخبار التاريخي فضلا عن كونها تجسد تطلعات "مجتمع المنامة" في التخلص من حاكمه "بندر شاه"، فإنها لا تلبث أن تحقق حلم التغيير باستثمار عناصر التاريخ وجعله صورة مقابلة لمعطيات الواقع وظروف التناقض الاجتماعي وفي هذه الحال تتحقق الوظيفة الجمالية للإخبار من خلال جعل الراهن منطلقا حيا لكتابة التاريخ لذلك أمكننا التماس الدوافع الموضوعية لثورة الزنوج وتداخل نسيج المتخيل السردى مع معطيات التاريخ لرؤية الحاضر.

وتمثل الذاكرة في رواية "صلاة الغائب للطاهر بن جلون" إمكانية نوعية في جعل وظيفة الإخبار تنحو منحى تعبيريا آخر، يتحدد في رواية تاريخ مدينة فاس المغربية إذ تؤكد على حلقة من حلقات مقاومة المستعمر. والخبر التاريخي في هذه الحال يسعى إلى تأكيد علاقة التواصل مع الذاكرة العربية التي تجد حتمية في الوقوف على عتبات الماضي واستذكار ما فات، وهذا يجعل من التاريخ وسيلة نوعية تمنح المتخيل السردى إمكانات تعبيرية جديدة في تجسيد الماضي في الذهنية البشرية عبر تحولاته وتغييراته المستمرة. وعليه فإن رواية أخبار مدينة فاس في العهد

لم تعد دولتهم تحصل أرباحا على بضائع الشرق الأقصى، التي تسلك طريق جدة، أو تعبر الأراضي المصرية إلى أوروبا إذا ما أعتبر أن تلك الأموال تمثل مدخولا أساسيا للاقتصاد المملوكي. وعليه فإن وظيفة الإخبار تقوم بتحديد معنى آخر للخبر الوارد، يتمثل في فهم التاريخ على نسق آخر من علاقات الصراع القائم بين العرب وأوروبا آنذاك، بغرض السيطرة وكسب ملكيات أكثر، وإن كانت هذه السيطرة تحركها الظروف الاجتماعية والاقتصادية الجديدة التي عاشتها أوروبا وقتئذ، إذ المعطيات الجديدة كانت تحتم وجود حركة استعمارية، والكشوفات الجغرافية الجديدة عامل مساعد، لذلك تجسد وظيفة الإخبار ضمن السياق الروائي نفسه، أنموذجا للصراع على امتداد التاريخ الإسلامي من ذلك ثورة الزنج. "المعتصم وقد عرفه التاريخ لقساوته إزاء السود ومطاردته لهم وهو الذي قضى على أول ثورة حقيقية عرفها الإسلام ثورة الزنج ولقد دامت خمس عشرة سنة، وهزت بغداد من قواعدها ما بين ٢٥٥ و ٢٧٠، حسب التقويم الإسلامي". (١٩) ووجه التقديمية في هذه الثورة كونها قامت ضد استبداد الأتراك بشؤون الحكم واحتكارهم لموارد الدولة العباسية. وفي هذه الحال يمكننا الحديث عن علاقات الصراع وعوامل التناقض في التراث العربي الإسلامي، بحسب وظيفة الإخبار في الأنموذج الأخير. والمنهج المادي التاريخي باستطاعته كشف علاقات التطور وفهم الحركة التاريخية للتراث وتحديد قيمته النسبية وعلامات حضوره في واقع الأمة العربية لترسيخ العلاقة الموضوعية المميزة للوشائج الرابطة، بين العناصر التقديمية في التراث الثقافي العربي والعناصر التقديمية في ثقافتنا القومية الراهنة، وبناء على ما سبق فإن الحل العلمي لإشكالية العلاقة بين الواقع العربي بخصوصيته الوطنية والاجتماعية والتراث السالف، والقادر على وضع المعالم الموضوعية لخصوصية تلك العلاقة. وتتوقف هذه المعالم "على توفر الوضوح العلمي لدينا بحقيقتين أولا هما، حقيقة المحتوى الثوري لحركة التحرر الوطني العربية في حاضرها وفي آفاق تطورها المستقبلية، وثانيتها، حقيقة الترابط الجوهرى بين ثورية هذا المحتوى وثورية الموقف من التراث، بمعنى ضرورة كون الموقف من التراث منطلقا من الحاضر نفسه، أي من الوجه الثوري لهذا الحاضر".

(٢٠) فوظيفة الإخبار في هذه الحال تستمد فعاليتها الفنية من الخاصية التقريرية للتاريخ، وإن ثورة الزنج قامت

٢- البنية السردية :

اتجهت العناية إلى دراسة السرد باعتباره بنية تعبيرية، تمتد أصولها إلى أعماق الثقافة العربية الإسلامية، وعرف تطوراتها بفعل آليات الاستعمال وسائر المؤثرات الخارجية التي صاغت أنظمتها وحددت بنائها، ثم كانت الدراسات التي عنيت " بسرديته "، بغرض استنباط خواصه الشعرية وفهم أبنيتها الداخلية، لذلك فالمنهج السردى يعنى في غالبية كفاءته عمل مكونات السرد ضمن البنية السردية الواحدة وتشكلاتها سرديا. الذي يعد الأصل الكبير الذي "Poétics" وبغض النظر عن التعريف "بالشعرية وتعني على وجه الخصوص بدراسة النظم الداخلية لأجناس "Noratology" " يضم "السردية الأدبية وكيفية تحكمها، والقواعد التي تبنى عليها الأبنية ونمو خصائصها وسماتها. وأسلوبها في ذلك الاستقرار و التجريب المستمر. فإن السردية تبحث في بنية الخطاب" ولما كانت بنية الخطاب السردى تسبجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد، أن السردية، هي: العلم الذي يعنى بمظهر الخطاب السردى، أسلوبا وبناء ودلالة". (٢٤)

وتجاوزا لما سبق نسعى إلى دراسة خصوصية البنية السردية للخطاب الروائى الذي يحقق منظورا علائقيا مع السياق التاريخي، وتحديد المتغيرات التي يمكن أن تطرأ على البنية السردية عندما ينتظمها التاريخ، معتمدين في ذلك على نماذج من رواية "نوار اللوز لواسيني الأعرج". تبنى الرواية على فصول متعاقبة بعض هذه الفصول يحمل عنوانا جزئيا مثل "ناس البراريك" "احتفالات موت غير معلن"، "سهيل الجياد المتعبة"... وبانتقالنا عبر هذه الفصول نلاحظ حضور سيرة بني هلال كفضاء للتاريخ يتقاطع مع أصوات الرواية المختلفة التي تتخذ لغتها أحيانا نسق التعابير الشعبية المألوفة. حيث تبنى لغة السرد على خصوصية ترتبط بالنمط الاجتماعى الذي تنتمي إليه شخصية "صالح بن عامر الزوفري"، وتحدد هذه اللغة تقاطعها الخاص مع السيرة الهلالية في نطاقها التاريخي والشعبي معا كونها لغة تجلّي البعد الشعبي في عمقه وفضاضته، الذي يتناسق مع لغة التغريبة في عوالمها ذات المميزات الفلاحية و الرعوية. (٢٥) إضافة إلى ذلك يتميز النسيج السردى للرواية بتعدد الأصوات داخل النسق السردى الواحد وهذا التعدد يتميز بالتداخل بين صوت الراوى والشخصية الفعالة في الرواية. "كل الخبز المحروق يا صالح، فغدا في تلك الدار الباقية كما تقول أمي، إحدى سلالة أولاد عامر لا تقرر المعدة إلا

الاستعماري تثبت ماهية التاريخ من حيث كونها ليست مادة في صورة موجودات، إنما هي متغيرات في الذهنية البشرية تعكس تطورات الواقع. ويتأكد الخبر التاريخي على لسان "الجدّة" وهي تروي جانباً حياً من أخبار مدينة فاس: "لا أهمية لإثبات واقع حياتك أو نفيه فرواية كلمات تلك الحياة على حقيقتها أو على خطئها مسألة اعتقاد. إن تاريخ فاس هو أيضاً تاريخ البلاد بأسرها، إنه تاريخ تكون فيه الكلمات في أهمية الدم المسفوك وفي خطورته.

فقبل مولدك بكثير في الثالث من شهر أكتوبر سنة ١٩٣٧ ، اجتمع في مقام مولاي إدريس الفاسيون بأكملهم الأغنياء منهم والفقراء ، التجار والصناع، المثقفون والأميون، وقد général "نطق في ذلك اليوم بكلمتي "وطن" و"استقلال" وبعد أيام احتل الجنرال "نوقوس المدينة العتيقة، وطوق جامع القر وبين فقاومت تلك الجد ران التي سبق لها أن nougués شاهدت صوراً أخرى من الإلحاد وانتهاك الحرمات" (٢٣) إن الوظيفة الإخبارية هنا، تقدم التاريخ على أساس أنه مادة مجردة تؤرخ لجزء من ماضي مدينة فاس المغربية، وبذلك نكون إزاء نص تاريخي يتخذ الذاكرة سبيلاً هاماً لإثبات وجوده، وإن كان السياق الروائي في حقيقة الأمر يسعى إلى تصريف الحاضر في صورة تاريخ، وهذا الرأي يحتكم إلى رأي مكمل مفاده أن رواية "صلاة الغائب" تسعى إلى تجسيد خصوصية فنية، ترتبط بمعطيات الحدث الذي يبدأ صغيراً في مدينة فاس التاريخية ويمتد في رحلته على طول طريق شاق، لينتهي على حدود الصحراء التي تحتضن ذاكرة الشيخ المقاوم "ماء العينين" ، وكأننا حسب المثال المقدم لا نقف أمام نمط من الرواية التاريخية، بل أمام موازاة نصية يلتحم فيها الأدبي بالتاريخي، يحقق فيها الأدبي مفارقة شكلية على مستوى اللغة للنص التاريخي. والمثال الوارد فضلاً عن ما سبق يسعى إلى تأكيد خصوصية الوظيفة الإخبارية من خلال إحياء عناصر الذاكرة التاريخية لتثبت الوجود الفعلي للمدينة وتأسيسها كنقطة من نقاط حركة التاريخ في تطورات المستمرة، وحقة الاستعمار الفرنسي مجال من مجالات الحركة التاريخية. إن وظيفة الإخبار تتأسس كعنصر فني مساعد لاستيعاب التاريخ في النص الروائي، تبعاً لنمط السياق الروائي في قابليته لاحتواء المادة التاريخية بالمقابل فإن هذه الوظيفة تحيل على دلالات فنية متعلقة بالإحالات الثقافية التي تحقق التواصل مع القارئ، الذي تناط به مهمة تقديم قراءة منتجة لمجمل المضامين التاريخية التي يحيل عليها الأفق الفني للنص الروائي.

على شاكلته، ولذا نلاحظ تداخلا نوعيا على مستوى البنية السردية بين التاريخ الراهن، "كما يحضر ذلك على صعيد الصوت السردى المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (النظام الداخلي) بالشخصية المحورية "صالح" الفاعل أحيانا أو يفصل عنه أحيانا أخرى. في الحالة الأولى يتماهى معه إلى الدرجة التي قد نتساءل فيها عن من يتكلم هل لأن اللغة التي يوظف الناظم هي لغة

(personale) أو الفاعل (auktoriale) الناظم الداخلي الفاعل، ونجد الشيء نفسه في الحالة الثانية حيث نجد الناظم الداخلي وهو يسرد يتوجه إلى الفاعل بالسباب و الشتم الشيء الذي يجعلنا نرى وكأن الفاعل يتحدث إلى نفسه معاتباً أو مدلاً أو ما شابه هذا من الطرائق، وهذه الصورة نجدها بجلاء في التغريبة، وخصوصاً في شكلها الشفوي الذي تقلصت بعض مظاهره وإن بقي أغلبها حاضراً في انتقالها إلى الشكل الكتابي". (٢٧)

وعلى امتداد المتخيل السردى لا نجدنا أمام التسلسل المنطقي للأحداث وتعاقب الأفعال السردية وخضوع السرد إلى القاعدة السردية المعروفة تعلق السابق باللاحق لاسيما في تلك المقاطع التي تتميز بإدخال بنيات نصية من نص التغريبة، إذ يؤدي هذا التفاعل النصي إلى تفكيك السرد وتشويش وتيرة الزمن، وهذا تبعاً لطبيعة المقطع التاريخي الذي ينتظم البنية السردية للنص الروائي وليس أدل على ذلك من كون البنيات النصية التي يقل فيها التفاعل النصي مع نصوص التغريبة تتميز بخطية السرد. وحسب الأنموذج المذكور فقد سعى النص إلى تشكيل بنيوي بتضافر وحدات السرد فيما بينها، بتشاكل الأدبي مع التاريخي يتجاوز نص السيرة والإعلان عن تشكيل ذاته كبنية لغوية تستوعب بنيات نص السيرة لتجعل منها وحدات مكونة في ثنايا النسيج السردى. وتجسد وتيرة السرد التحام التاريخ بالواقع الحالي من خلال امتداد الزمن وتحديد ممثليهما على الصعيد الاجتماعى والسياسي حيث يثبت الواقع بمتناقضاته إذ لا فرق بين "بني هلال وبني كلبون" حسب هذا المقطع "آه يا سبابي بيننا دم الجازية وغربة لونجة ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة ووضعتها في أفر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل السنة النار بجنون. تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد قواد بني هلال لا أحد. ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب

بالخبز المحروق، رزق الفقراء، يلعن ربها معدة لا تفضح صاحبها، آه يا ربي سيدي، نأكل حرقه الجوع ويتصالح أبو زيد الهلالي مع حقارة ملوك نجد وبلاد المغرب، لم يعلمه فقره و سواد جلده إلا السقوط تباعداً، عند نعال الأمير حسن بن سرحان (٢٦) يتميز هذا الأنموذج بإبراز العلاقات الاجتماعية المتناقضة داخل البنية الاجتماعية الواحدة، إذ نستطيع ببساطة تمييز التفاوت الطبقي بين "صالح والسبابي"، وإن هذا النسق المتباين في المنازل والمراتب الاجتماعية، لم يكن إلا تكريسا على أقل تقدير لتوجهات طبقة معينة داخل النظام الاجتماعى، تسعى إلى الامتلاك واستغلال قوى العامة. وتمتد في النموذج الأصوات مجتمعة في صوت الراوي العليم بأخبار السيرة الهلالية، إذ يسعى إلى ربط الأخبار بواقعه ولن يكون هذا الروي -حسب النموذج- سوى الشخصية الروائية الفعالة في المتن الروائي العليم هي الأخرى بوضعها الاجتماعى فنلجأ إلى المونولوج (الحديث النفسى)، للإفصاح عما يعتل في ذاتها وهذا التعدد في الأصوات يحدد للشخصية الروائية فعلين سرديين هما :

- الأول : وصف وضع اجتماعى معين، تنتمي إليه الشخصية.
- الثاني : ربط معطيات الوضع الاجتماعى بالتاريخ السيري لبني هلال، لفهم معطيات الواقع.

ويمثل السبابي نموذج الشخصية، التي تقوم بتهريب البضائع عبر الحدود بالتواطؤ مع المسؤولين، ومع ذلك تبقى شخصية طليقة تستغل قوى المجهورين اجتماعيا بينما صالح يسجن لأنه قام بعملية تهريب بسيطة نتيجة الفاقة و الجوع عندما ضبطه "النمس" متلبسا في آخر مرة التي تمثل نموذجا لمرات متعددة. ووجه المقابلة هنا بين الأدبي و التاريخي أن كليهما يمثل سلطة فوقية سواء في شخصيات التغريبة (أبو زيد، دياب، الأمير حسن) ، أو رجال السلطة في رواية "نوار اللوز". والعلاقة بين الاثنين هي استغلال الفقراء وجني الأرباح، إذ تبقى العلاقة مشتركة على مر التاريخ وهذا ما تثبته الرواية، إذ يمثل صالح دور الجارية المرأة الهلالية المثالية ، ضد السبابي، الذي يماثل دوره دور "أبو زيد الهلالي والحسن بن سرحان في التغريبة". ونتيجة للمونولوج، تعتمد الشخصية الراوية إلى الحديث عن ملابسات واقعه المعيش وهو الواقع الذي لم يكن في مصلحة الفقراء بسبب وجود السبابي ومن هم

الكبرى لكنني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي" (٢٨) إذ تبقى الممارسة هي نفسها الصراع المستمد من أجل فرض السلطة، فبنو هلال حاربوا المغاربة متحدين حتى استقروا في وطنهم الجديد وما إن انتهى الأمر إليهم حتى صاروا يقتتلون فيما بينهم ويكيد الواحد منهم للآخر، وهي الصورة ذاتها إذا ما شطرت إلى مستويين زمنيين، الماضي القريب (الاستعمار)، إذا يحرم "صالح" من حقوقه كمجاهد حارب المحتل ويتعرض إلى مضايقات النمى الذي يطارد المهربين، وصورة "نابليون" ماتزال معلقة منذ الاحتلال في الإدارة التي يتردد عليها بغية إضافة اسمه كمجاهد، ولذلك يمتد الزمن في تداخلاته على امتداد البنية السردية بين التاريخ القديم "بنو هلال" والماضى القريب المجسد لمعطيات التاريخ الحديث (الاستعمار) ، والراهن في واقعته (الاستقلال الوطني) ، ولذلك يؤدي استيعاب البنية السردية للتاريخ إلى إنتاج نص الرواية الذي يحقق علاقة فنية مع التغريبة ويمارس النقد المستمر للواقع بمتناقضاته الممتدة في أعماق التاريخ، فلا غرابة في وجود أبي زيد الهلالي و الحسن بن سرحان في السيرة على شاكلة المتصارعين على بسط السلطة والنفوذ، وهذا ما يثبت الجانب التاريخي والسياسي في الرواية. يأكل أرزاق الفقراء ويتأمل ألسنة النار وهي تأكل خيامهم بجنون، وكأن التاريخ يبقى متوقفا عند نقطة واحدة لا يقوى على التطور، وان كانت المتناقضات الموجودة سبيله إلى ذلك. إن تمثل الأسرد الروائي للتاريخ، يحيل إلى وظيفة جمالية مفادها تكريس عملية نقد الواقع وتجاوز معطياته إلى أفق آخر يحقق فيه التاريخ مساره في التطور التدريجي، ورصد تقلبات الذات البشرية الساعية إلى تحقيق إنسانيتها في ظل التحولات الراهنة. كما تتحقق إنتاجية النص تبعا لإمكانياته في استثمار عناصر التاريخ وجعلها وسيلة لفهم الحاضر وتجاوز تعقيداته وتحديد خصوصياته، وهذا ما يجعل نص الرواية يحقق أبعاده الفنية والدلالية المتميزة .

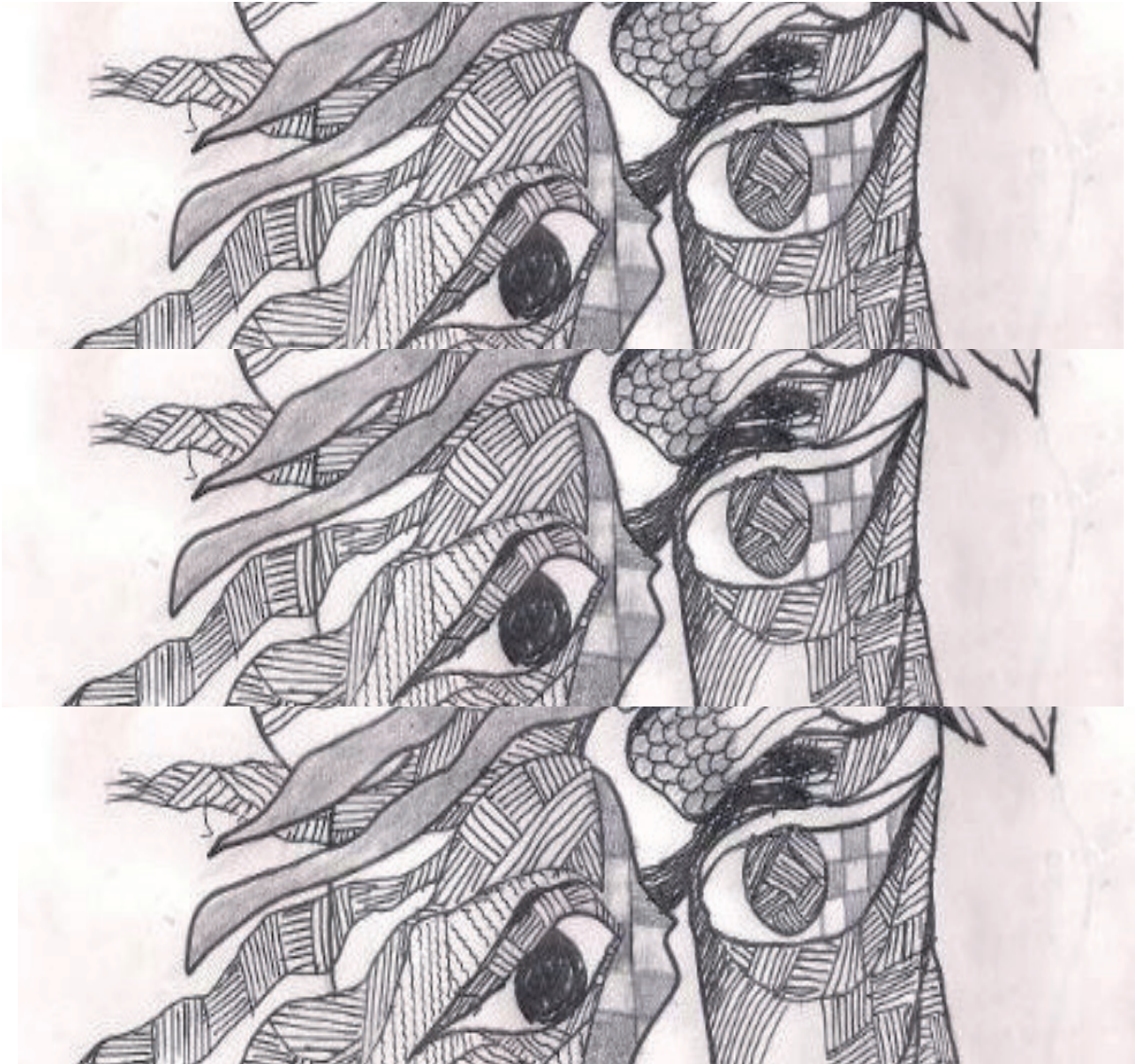
الإحالات

- ١- د. فؤاد المرعي : في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي. مجلة عالم الفكر. المجلد الثالث والعشرون العددان الأول والثاني، يوليو / سبتمبر / أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٤ ، دولة الكويت. ص ٣٤٢
- ٢- د. عبد المعطي محمد : جماليات الفن، المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٨
- ١٩٤ / د.ط، ص : ١٩٣
- ٣- محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،

- المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء. ط ١
- كانون الثاني، ١٩٩١ ، ص : ١١٣
- ٤- د. عبد الله محمد الغدامي : تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة بيروت. ط ١
- سبتمبر ١٩٨٧ ، ص : ٣٧
- ٩- د. إحسان عباس : فن السيرة، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت لبنان. د/ط، د/ت، ص : ٨
- ٦- محمد القاضي : الرواية والتاريخ، طريقتان في كتابة التاريخ روئيا، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد ١٤ ربيع ١٩٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر. ص : ٤٢
- ٧- أنظر القرآن الكريم : سورة القلم الآية ١، سورة العلق الآية ٤، سورة لقمان الآية ٢٧ ، سورة آل عمران الآية ٤٤ ، سورة ١٥٤ ، سورة القمر الآية ١٣ ، ١٥٠ ، البروج الآية ٢٢ ، سورة الأعراف الآيات ١٤٥
- ٨- أبو القاسم جار الله الزمخشري : الكشاف عن حقائق التنزيل في وجوه الأقاويل، الجزء الرابع، مطبعة الحلبي، ١٩٦٨ القاهرة مصر. ص : ١٤١
- ٩- محمد بن أحمد بن إياس : بدائع الزهور في وقائع الدهور، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٩٠ ، ص : ٣
- ١٠- القرآن الكريم : سورة الحجرات الآية ٦
- ١١- محمد أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين، الجزء الثالث، المطبعة التجارية، القاهرة مصر، د/ت، ص : ٢١
- ١٢- د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية، بحث في البنية السردية للمورث الحكائي العربي، المركز الثقافي، بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى، تموز / يوليو ١٩٩٢ ، ص : ٢٣
- ١٣- رشيد بوجدة : ألف وعام من الحنين، رواية، ترجمة مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ ، الجزائر، ص : ٤٠
- ١٤- أنظر، د. أنور عبد العليم : الفوائد في أصول علم البحر والقواعد "لابن ماجد الملاح"، موسوعة تراث الإنسانية، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر. د/ط، د/ت.
- ١٥- المرجع نفسه ص ٢٧٨
- ١٦- المرجع نفسه، ص : ٢٨٠
- ١٧- الرواية، ص : ٤٢
- ١٨- د. أحمد مختار العبادي، د. السيد عبد العزيز سالم : تاريخ البحرية الإسلامية في مصر و الشام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ١٩٨١ ، ص : ٢٦٦
- لا بد من الإشارة هنا إلى أن د. أنور عبد العليم في موسوعة (تراث الإنسانية) (مرجع مذكور سابقا يخالف الرأي القائل بأن أحمد بن ماجد دار بأسطول دي جاما حول رأس الرجاء الصالح، لأن أول عهد البرتغاليين بجنوب إفريقيا كان بعشر سنوات، قبل فاسكو دي جاما، حين نجح ربانهم "برتليمودياز" في اجتياز رأس العواصف) رأس الرجاء الصالح، في ديسمبر عام ١٤٨٨ ، مستعينا طول الوقت بالملاحة الساحلية. أنظر الموسوعة ص : ٢٧٨ ، المجلد

- ٢٤- د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية، ص : ٩ .
 ٢٥- أنظر تغريبة بني هلال : سلسلة الأنيس، موفم للنشر، الج ١
 زئر. ١٩٨٩ .
 ٢٦- واسيني الأعرج : نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر
 الزوفري)، رواية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت
 لبنان. الطبعة الأولى، ١٩٨٣ ، ص : ٢٤ .
 ٢٧- سعيد يقطين : الرواية والتراث من أجل وعي جديد بالتراث
 رث، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء. الطبعة
 الأولى، آب (أغسطس) ١٩٩٢ ، ص : ٥٩ .
 ٢٨- الرواية، ص : ٩٤ .

- الخامس دائماً.
 ١٩- الرواية، ص : ٧٢ .
 ٢٠- حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية،
 الجزء الأول، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان.
 د/ط، د/ت، ص : ١٣ .
 ٢١- لمزيد من التوسع، أنظر كتاب د. محمد عمارة، ثورة الزنج،
 دار الوحدة، بيروت، د/ط، د/ت، من ص ١٧ إلى ص
 ٣١.
 ٧٣- ٢٢- أنظر الرواية، ص : ٧٢ .
 ٢٣- الطاهر بن جلون : صلاة الغائب، رواية ترجمة محمود
 طرشونة، دار لاسوي للنشر، باريس، د/ط، د/ت، ص :
 ٣١-٣٢





الذاكرة ولعبة الكتابة في رواية واسيني الأعرج "سوناتا لأشباح القدس"

د. أمّنة الرميّلي
تونس

المدخل

منذ العنوان "سوناتا لأشباح القدس" يرمينا الكاتب في قلب الحكاية، منذ هذه العتبة الأولى الخطيرة يعقد النص شرطه القرّاني الأوّل كون الرواية نغماً قدسيّاً، سوناتا تتعقب ذاكرة القدس، منذ العنوان تدهمنا القدس فنلج عوالم الرواية محمّلين بالاسم، مستعدّين استعداداً نفسانيّاً سياسيّاً - نحن القراء العرب على الأقل - لقصة من قصص القدس، لحكاية من حكاياتها التي لا تنتهي، لنغمة في مقام قدسيّ يمكننا أو علينا أن نضيفه إلى سلّم مقاماتنا الشرقية نعزفه بلا توقف حتى لا ننسى القدس ولا نواصل خذلانها ولا نغفر لأعدائها، هكذا يقول العنوان أو هكذا يريد أن يقول واسيني الأعرج وهو يضع القدس بؤابة رئيسية لروايته هذه.

منذ العنوان تعلن الرواية عن خصيصتها البنيويّة الكبرى كونها مزيجاً متلوّناً من الفنون قبض العنوان على فنّين منها هما الموسيقى (سوناتا) والحكاية (أشباح القدس) وإنبنى المتن على دوائر من الألوان واللوحات والريشات وأسماء المعارض ليكون فنّ الرسم هو الفنّ الرئيس الذي حاورته سياقات السرد، وإنبت عليه وانعقدت عليه كثير من أسرار الكتابة كما ارتأها واسيني الأعرج، فهو من اختار أن تكون "بطلته" الروائية "مي" رسّامة، واختار أن تكون شخصيته الرئيسية الثانية "يوبا" موسيقياً. اختار الكاتب أن تنبني الرواية على عوالم الفنّ، أن تكتب بالألوان



عن مأوى لهم في تدفّك الأبدى، لقد جنتك بالمي وذاكرتي متحدية كل الفواصل والحدود، فخفف من وطأة الحرائق التي تاكلني وتاكل كل من انتهى هذه الأرض فأحبها حتى أحرقت كما تحرق الفراشات النبيلة" (ص ١٠)، وبعضه في حوارى القدس "كنت أبعث رماد أمي المعجون بنوار البنفسج البري، كمن يزرع حقلا ميتا بسماد الروح، من حي المغاربة الذي أصبح امتدادا للحي اليهودي، حتى مقام سيدي بومدين لمغيث" (ص ١١)، وبعضه باسم "يوسف" "وأنت يا يوسف، حبيبي الصغير وروحي المجنونة، إذا كنت من سكان هذه المدينة الصامتة، التفت نحو شجرتنا الأولى، الزيتون القديمة المليئة بالحكايات والرسمات" (ص ١٣)، ويحفظ باقي رماد "مي" في جرة رخامية وضعها يوبا عند رأس جدته "ميرا" أم "مي" وقرأ الوصية: "ألبسيني يا ميرا، يا يمّا، ودتريني برحمك التي لم يجفّ مأوه" (ص ١٣). ورغم هذه التبعية الظاهرة التي وضعت فيها شخصية "يوبا" للشخصية المركزية في الرواية "مي" فإن الكاتب يخرجها في منعرج مهم من المنعرجات الأخيرة في الرواية من تلك التبعية، ويهبه طاقة من الاستقلالية والتحرر من شخصية "مي" حين يضع بين يديه أسراراً لم تتمكن "مي" من فكها اختياراً أو خوفاً أو هروباً، منها ما يحتفظ به يوبا لنفسه ومنها ما يشارك فيه القارئ (الفصل الثالث: سوناتا الغياب) متجاوزاً بذلك الشخصية الرئيسية أو الشخصية الأم في نوع من رد الاعتبار الفني لشخصية

وخفايا تركيبها وأسرار مزجها وإعادة بعثها على رأس الفرشاة أو رؤوس أصابع "مي" محملة بالأمها وأشباحها وروائح قدسها الضائعة، وأن تكتب بولادة النغم الضائع الـ"سوناتا" التي تتكوّن في قلب يوبا شيئاً فشيئاً، نغمة نغمة، علامة علامة خلال الرحلة الروائية المضنية اللذيذة كتابة وقراءة. فنّ الرسم وفنّ الموسيقى هما مادّتا الرواية ونسجها الداخلي المميّز ولكن سيّدة الفنون في الرواية هي الكتابة، هي الحكاية، هي صهر الفنون الأخرى على قيمتها في فنّ الحكاية الكتابي أو فنّ الرواية.

في بناء الشخصيات الروائية:-

تتكوّن المقامات السردية وتتحرك من خلال الشخصيتين الرئيسيتين، "يوبا" الابن و"مي" الأم، وعليهما يعول الكاتب في بناء خطته السردية واستدراج القارئ إلى الانخراط في مسالكها المتنوعة.

يوبا، يبحث عن استكمال "سوناتا" لألام أمّه "مي" وآلامه، يعطيه موت الأم واكتشاف أسرارها الباقية وراءها دفعا وجدانياً وروحياً لاستكمال لحنه الهارب، "سوناتا" التي تتكوّن وتتراكم تنغيماتها عبر استذكار آلام "مي" وهزاتها العنيفة، ذكرياتها وحاضرها الغارق في الموت. ويوبا يفتح الرواية ويغلقها مهموماً بالسوناتا بدءاً ومنتهى، تصيداً وتركيباً، حلماً وتحقق حلم، يلقط نغماته ويراكمها في انتظار العزف الأخير من خلال علاقته بـ"مي"، الأم والذاكرة والحبيبة والملمة، الأصل والانتماء والكونية الشاملة، الأم الفلسطينية الأمريكية الأندلسية البربرية تعطي "يوبا" من أب ألماني، وتبعته "إنسانا" مثقلاً بروائح الشرق والغرب يبحث عن أنه المتنشئة في السوناتا التي تكتمل عزفاً ونجاحاً باكتمال الرواية في نوع من النهايات الكلاسيكية "السعيدة" أو المبشرة بإنسان كوني يقف في وجه التحجّر والانغلاق وأغاني "الهوية" الشوفينية الممجوجة، المشرعة للقتل والتقاتل! ويوبا هذا أمره غريب في الرواية، كم لاعبه واسيني الأعرج ولاعبنا به! في ظل شخصية "مي" يتحرك، في صورة مثالية للابن البار الذي يعيش في علاقة نموذجية بأمّه، لا تنال منه غير الإعجاب والانبهار والطاعة المطلقة، لا يعرف "يوبا" إلا ما تعرف "مي" ولا ينجز إلا ما تتوقع منه أو تطلب، حتى بعد موتها. بـ"وصايا أمي" وسم الفصل الأول من الرواية حيث يأخذنا الكاتب إلى لحظة تنفيذ وصية "مي" فينثر "يوبا" بعضاً من رمادها في مياه نهر الأردن مردداً كما تقول الوصية: "يا نهر الأردن، يا صرخة الأنبياء المكتومة، الباحثين

القرائي وتغيير أفق انتظاره.. نقيس على ذلك كلّ التواريخ الواردة في حكاية "مي" مع القدس وذكريات التقسيم والتجهيز المرمّ (ص ١٤٤...) رغم أنّ النص ينقلب أحيانا تاريخا صرفا (صص ٣٠٢ - ٣٠٣). لعبة من لعب الذات الساردة حتى وإن كانت الهوامش والتواريخ صحيحة! إلى جانب الرّسم مكن الكاتب شخصيته من أداة تعبيرية أخرى لاستكمال قصّتها هي الكتابة. كتبت "مي" حكايتها مع ذاكرتها ومع راهنها، في "الكراسة النيلية" التي حملتها معها من القدس ببقايا طفولتها كتبت "مي" قصّتها، تحرّكت القصّة عبر أداتين الفرشاة والقلم على امتداد الفصل الثاني الموسوم بـ "مدوّنة الحداد"، أهمّ فصول الرواية وأطولها، فقد امتدّت من الصفحة ١٣٧ إلى الصفحة ٥١٣، فصل هو كلّ الرواية تقريبا!

"مي" و"يوب"، الشخصيتان الفاعلتان في الحركة السردية، الأليتان السرديتان اللتان بنى بهما واسيني الأعرج كونه الروائي، ومارس من خلالهما لعبته السردية. لعبة سردية متقنة، طبقات حكاية يعبرها القارئ طبقة طبقة، في غير ما تواتر زمني أو تنظيم، نقطة البداية هي نقطة النهاية، والسرد يدور على نفسه ويفتح أمامنا فضاءات شاسعة من الذكريات والمآسي والأحلام. يدور السرد على نفسه في حركة راقصة ليس همّها الوصول إلى نقطة معيّنة وإنما همّها الحركة وجمال الحركة في ذاتهما.

ذاكرة الشخصية / ذاكرة الكتابة:-

بين مدينتي "القدس" و"نيويورك" تحرّكت الحكاية، وعبرهما رقصت الذاكرة وراقصت، حيننا وغضبا وقهرا واغترابا. بقيت القدس قنديل الذاكرة، يطعمها بلا توقف أو نسيان بأناس القدس وحواريها وأزقتها وأفرانها وأسواقها وحقولها وفراشاتها وألوانها، لم يضع شيء من ذاكرة "مي" ولم يسقط اسم، تحوي القدس داخلها متوهّجة حياة طيلة تسع وخمسين سنة، منها إحدى وخمسين سنة قضتها في نيويورك، مدينة الأضواء والضباب والجنون، ولكنها لم تمنح شيئا من قدس "مي"، لم تسقط حجرا واحدا مرميا في سفح جبل الزيتون، لم تقتلع وجها من وجوه أحبة "مي" في القدس، الأحياء منهم والأموات، أمّها "ميرا" التي أخفوا عنها خبر اغتيالها بأيدي الهجانا طيلة سنوات، حبيبها الصغير "يوسف"، أختها الميتة "لينا"، احتفالاتها وصلواتها في الأعياد الدينية في كنيسة المهد أو في المسجد الأقصى، جيرانها المقدسيين من يهود ونصارى ومسلمين قبل أن تحل بالمدينة شياطين القبح والتفرقة،

يوباً "الرّجل" أمام شخصية مي "المرأة"، هكذا أراد واسيني الأعرج في نهاية الرواية. لقد فتح أفقا سرديا على مشارف النهاية صعد فيه يوباً إلى سدّة الحكاية وتراجعت "مي" إلى الصفّ الثاني..

مي: مركز الرواية ودائرتها، لهيبها السردية ورمادها الباقي في فم القارئ.. "مي" ابنة القدس، تخرج من مدينة الله قسرا سنة ١٩٤٨ في اتجاه أمريكا وعمرها ثماني سنوات، وهناك تحط رحال العمر بمجموعة من الآلام والخيبات والصدمات والكدمات تؤثت العوالم السردية وتجعل من "مي" بطلة تراجية، تسقط كما الأبطال الكبار وعينها في عين الموت، تواجهه قدر ما يسمح به الجسد المتآكل بسرطان الرئة، تسقط ولكنها تترك من ورائها عالما خالدا من الألوان والكلمات، ترسم "مي" حياتها وذكرياتها المقدسية وتكتبها وهي داخل الموت، تنقش في ذاكرة الزمن قصّتها مع القدس ومع نيويورك، للقدس الطفولة والألوان والفراشات والعائلة ويوسف، ولنيويورك المنفى والغربة والشباب والحب و"يوب"، ابنها من كونراد الألماني، المجنون بأثار الشرق وأسراره.

وقد طبعت شخصية "الرّسامة" الخطاب الروائي بطابع مخصوص، وأثرت تأثيرا واضحا في سياسة الكتابة التي اعتمدها واسيني الأعرج، إذ تبدو الرواية وكأنّها مكتوبة بالريشة، لطخات سردية أوليّة على لوحة الرواية أو قماشة السرد البيضاء الواسعة ثم العودة إلى تلك اللطخات بالتوسعة والتلوين والنقاط التفاصيل، هذه هي العلاقة الجمالية القائمة بين فصول الرواية وسياقاتها الداخلية، يأتي الحدث مجملا مكثفا في شكل إشارة أو صورة أو لون من ألوان "مي" ثم يعود إليه الرّائي لاحقا بالتفصيل والنشر والتفكيك. بقي الكاتب وفيّا - ليس الأمر سهلا - لخصيصة شخصيته الروائية وتكوينها الداخلي كونها رسّامة، ونحن نتلقاها رسّامة من خلال الكتابة لتصبح الرواية هي اللوحة الأصلية، ولوحات "مي" بتلوييناتها ومواضيعها ورموزها وأضوائها ومراحل تكوينها منذ ضربة الفرشاة الأولى حتى وضعها في معرض "قوة الحياة"، وحتى تلك الهوامش التوثيقية الخاصة بأرقامها في المعارض الأمريكية والدولية وأرقام شرائها والجهات التي اشترت واقتنت، كل ذلك يصبح ضمن اختيارات واسيني الأعرج السردية الجمالية حين يطعم المتخيّل بشيء من التوثيقية المربكة إذ يفقد القارئ أمام تلك الهوامش طمأنينته إلى أنّه بإزاء نصّ تخيليّ محض ويبدأ في مراجعة عقده

لغوية تشمل الجمالي والفلسفي في الآن ذاته، لتصبح لحظة القراءة لحظة انفعال وجداني وبناء عقلي وهذا أفق الرواية الحديثة اليوم. وقد جاءت "سوناتا لأشباح القدس" منسوجة نسجا محكما من هذين الخيطين اللغويين المميزين، بديهي أن خيط السرد هو الغالب على قماشة النص ولكن تطريزها بالتأمل والتفلسف والتفكير يعطيها قيمتها الجمالية ويحقق لها فرادتها الفنية، وفي الظاهرة دلالة على أن الذات الكاتبة تمارس نوعا من الفيض المعرفي على نصها ومن ثم على قارئها، وهذا لا يتوفر لكل كاتب وإنما هو علامة ذات مفعمة بالمعارف والتجارب والثقافة الموسوعية الضرورية لهذا النوع من الخطاب دون السقوط في الاستعراض الفج للمعلومات الجاهزة الساكنة، وإنما العبرة الفنية هي في قدرة الكاتب على تضمين الرأي أو الموقف أو المعرفة في صميم الحركة الروائية وفي جوهر الحدث الروائي فيأتي القارئ حيا متوهجا بالحكاية.

في الخاتمة

"سوناتا لأشباح القدس"، رواية الذاكرة، رواية القدس، رواية اللعبة الفنية المتقنة، رواية الوقوف في وجه التاريخ الماسح لذاكرة الشعوب والدفاع عن الموقف ووجهة النظر والقضية، رواية واسيني الأعرج كما عرفناه قبل هذه الرواية وبعدها.



رحلتها القاسية من فلسطين إلى نيويورك مع والدها هربا من الموت.. تنبّت "مي" ذكرياتها المقدسية الهاربة وتقلبات حياتها العائلية والفنية والعاطفية في نيويورك في لوحاتها الأخيرة التي عاندها الموت وكابرت بها الفناء، رسمتها ما بين سرير المستشفى وحديقته وأيام النقاها التي تقضيها في بيتها ببروكلين ما بين جرعة كيماوية وأخرى، هي لوحات معرضها الأخير الذي أعطته عنوان "قوة الحياة / Life Power".

ولكن اللافت في هذا السياق هو "ذاكرة المكان" في الرواية، فقد جاءت مفعمة بالتفاصيل شرقا وغربا، ذاكرة جبارة، مملوءة مسيطرة واثقة، تحاجج وعي القارئ بالتفاصيل وتفاصيل التفاصيل في هذه المدينة أو تلك، ما يحقق للخطاب الروائي قدرته على الإقناع، ويرفع من طاقة الإيهام داخله، ويجعل القارئ يأخذ العوالم الروائية "الممكنة" مأخذ الواقع فعلا. يوقعنا واسيني الأعرج في فخ النص!

فأي ذاكرة يكتب واسيني الأعرج؟ وبأي ذاكرة يكتب؟ يكتب ذاكرة التاريخ والجغرافيا والسياسة والفنون بمختلف أنواعها، ذاكرة الوطن الكبير ورمزه "القدس"، يكتب ذاكرة الشعب الفلسطيني من خلال شخصية "مي" وكأن القدس مدينته هو! يكتب بذاكرة المثقف المنتمي إلى قومية وإلى قضية، بين المثقف/المبدع العربي وقضية القدس علاقة تاريخية وجدانية متواصلة في التاريخ وفي الضمير ماضيا وحاضرا. تصبح القضية الفلسطينية في "سوناتا لأشباح القدس" موضوعا جماليا يكتبه واسيني الأعرج بحميمية الحامل لهذه القضية، المؤمن بعدالتها، الحاوي لآلام الشعب الفلسطيني في منافيها واغترابه وحرمانه العبي من أرضه حيا وميتا، ألم ترفض السلطات الصهيونية مطلب "مي" أن تدفن في القدس ومن ثمة اختارت "المحرقة" لتبعث برمادها يختلط بأرض مدينتها (ص ١٣٧)؟

في نسج الخطاب الروائي:-

الحركة السردية في هذه الرواية تقوى وتفتر، تعنف وتسكن بحسب رغبة الذات الكاتبة وهواجسها ووجهة نظرها أو حالتها اللغوية لحظة إنشاء النص، رغبة تتقلب أساسا بين مستويين، الرغبة في الحكيم والرغبة في التأمل. قد يعلق الراوي أحيانا الحدث ويذهب إلى فلسفة الحدث وهذا أمر شائع في كامل الرواية ما يعني أنها علامة سردية دالة على اختيار من اختيارات الذات الكاتبة قوامها أن الفعل الروائي لم يعد حكاية جميلة فقط وإنما هو أيضا وجهة نظر



النقد النسوي وتفكيك الخطابات البطركية

ترجمة : أسامة محمد إسبر

بقلم: هشام شرابي

أوضح النقد النسوي للثقافة البطركية في الغرب مسألة المنظور على نحو مدهش. فكروا، مثلاً، بهذا الرأي لإليزابيث غروس: تؤكد النساء أنفسهن لا كموضوعات للمعرفة وإنما كذوات بمنظورات ووجهات نظر معينة مختلفة منهجياً عن منظورات ووجهات نظر الرجال. إن منظورات أو وجهات نظر كهذه هي "ذاتية" أي تعبر عن مواقف فردية أو شخصية أو خاصة، و"ذاتية" كونها ترى كتدخل في الإجراءات "الموضوعية" للمعرفة كما نتاجات الرجال النظرية هي وظيفة مواقفهم المعاشة في العالم ("ما هي النظرية النسوية؟"، ص: ١٩٤).

تروم النظرية النسوية الكشف عن الشخصية "الجزئية"، و"الملتزمة"، و"غير الكونية" للمنظور المعارض عبر تبيان أن "الخطابات البطركية ليست نماذج حيادية وكونية وغير خاضعة للتشكيك، وإنما هي نتاج المواقع السياسية المحددة التي يشغلها الرجال" (المصدر نفسه، ص: ١٩٨). ربما كان الإسهام الأعظم للنقد النسوي هو إنشاء نموذج مضاد قابل للحياة مستمد من قدرته على توضيح طبيعة القوة – المعرفة لتيار الذكور ووحدة مجالات قمعه وسيطرته: الطبقة، العرق، والجنس، والبنى المتواشجة التي فيها هذا القمع – الرأسمالية، الإمبريالية، والبطركية. هكذا، مثلاً، إن ما يواجهه المفكرون النقادون العرب في الدراسة الأكاديمية الغربية كاستشراق، تجربه الناقدات النسويات كبغض للنساء. سأحاول أن أخص بإيجاز المظاهر الموازية في الخطابين النقيدين النسوي واللاغربي.

أولاً، إن الموقفين هما "خارجيان" بالنسبة إلى الخطاب الغربي المهيمن: فالموقف النسوي خارجي بالنسبة إلى الموقف الذكوري والموقف اللاغربي خارجي بالنسبة إلى الخطاب الغربي المهيمن. وعلى العموم، إن الخطاب الغربي المهيمن عليه ذكورياً والمتمركز غربياً يعارض باشتغالاته وفرضياته غير المعبر عنها كلاً من المزاعم النسوية والمتطلبات النقدية



اللاغربية؛ ويميل باستمرار إلى تجاهل الاثنين والتقليل من قيمتهما. وهكذا في طريقتة الثنائية في التصنيف يعارض الذكورة مع الأنوثة والغربي مع اللاغربي بطريقة مماثلة ومتكافئة ويميل إلى إضفاء قيمة أكبر على المصطلح الأول.

مثلاً، إن "المؤرخ"، مثل "الرجل" أو "الفرد"، هو في الخطاب المهيمن دوماً ذكر وغربي، أي متمركز ذكرياً. إن مميزات هذا المؤرخ النموذج، كما تعبر جوديث آلن: "تشكل قائمة من الموصفات الذكورية الغربية... وتطرح عدالته وغرائزه على أنها كونية، وليس كجزئية، تتحقق عبر التجربة المعاشة لجسد مذكر في ثقافة غربية بطرقية" (الدليل والصمت: النسوية وحدود التاريخ" [١٩٨٧]، ص: ١٧٩).

يتفق المفكرون النقادون النسويون واللاغربيون أيضاً على مسألة ذاتية المعرفة، حيث التاريخ والمجتمع، الذات والآخر، موضوعات للمعرفة. ويحاول كتاب المعسكرين جمع التحليلات النظرية للطبقة مع تحليلات الجنس، وتحليلات الرأسمالية مع تحليلات البطرقية، وتحليلات الإمبريالية مع تحليلات الأصولية الدينية. ويميل المعسكران، في تعبئة قواهما المنهجية والنظرية، إلى استخدام النظريات والتقنيات الغربية الذكورية على نحو انتقائي. ويتبنى الطرفان المنظورات الجذرية نفسها: الماركسية، التحليل النفسي النقدي، ما بعد البنيوية، نيتشه، فوكو، ديريدا، لاكان، فريديريك جيمسون، تيري إيجلتون. ولكن يجب أن ننبه إلى أن مقارنة النقاد النسويين، وخاصة في فرنسا، أولئك الكتاب والخطابات بفحص نقدي قوي، فإن النقاد العرب (واللاغربيون الآخرون) كانوا أقل حزمًا وأقل ثقة بالذات في الطريقة التي قاربوا بها مصادرهـم الغربية.

وفي هذا السياق، يجب أن نلفت الانتباه إلى مسألة نادراً ما فحصها النقد اللاغربي ولكنها محورية للنسوية: الفرق الجوهرية، من وجهة النظر النسوية الراديكالية، بين المساواة والاستقلال. ومن هذا المنظور، تبدو المساواة مع الرجال مقولة مزيفة، تتضمن قياساً وفق معيار ذكوري رسمي يتضمن تكافؤ مصطلحين أو أكثر، أحدها يُنصب كعرف أو نموذج. بالمقابل، إن الاستقلال يُفهم كحق قبول أو رفض المعايير أو النماذج المتلقاة وفق ملاءمتها لتعريف المرء لذاته. ويمكن أن يُوصف المشكل المماثل للنقاد غير الغربيين كتمييز بين الاستقلال "السياسي" و"الاستقلال

"الثقافي".

ينبغي أن نشير أيضاً إلى حقيقة أن المصادر الفكرية الرئيسية للنقد العربي، بما فيه النسوية، كلها غربية الأصل. وبصرف النظر عن كم تبدو من النوع نفسه من وجهة نظر النقاد اللاغربيين، فإنها كلها مشكّلة من أوضاع ومصالح معيّنة تنبع من سياق مختلف جوهرياً. وإذا لم يحقق النقد العربي الاستقلال الكامل – أي القدرة على التنظير المستقل – سيبقى مقيداً بتغيرات المقاربات الغربية وبصعود وهبوط الموضة الفكرية الغربية.

إن النقد في الغرب ممارسة نخبوية، مقتصرة على الدوائر الفكرية والأكاديمية. تستخدم مصطلحات يصعب فهمها على "الجمهور العام". وهكذا فإن أحد الأخطار الواضحة التي تتعرض لها الحركة النقدية العربية هو محاكاة طريقة البرج العاجي للنقد الغربي وبعده عن الصراع الاجتماعي. وهذا الخطر يبدو مُحققاً أكثر حين نفكر بالقيود السياسية والإيديولوجية التي يعيش في ظلها المفكرون النقديون في معظم البلدان العربية وبلدان العالم الثالث، بحيث أن الموضة، والتعاليم الأكاديمية، والتجريد تصبح إغراءات لكتاب وباحثين يجب أن يحموا أنفسهم من مراقبة الدولة بقدر ما يحموا أنفسهم من الأصولية. وهكذا يصبح إبعاد أنفسهم عن "عالم حياة" العنف السياسي والإيديولوجي الخيار المتناقض للمفكرين المنخرطين في النقد الثقافي من

على نحو محدد؟ إنها الموضوعات التي تجاهلتها الدراسات الأكاديمية التقليدية قصدياً أو قللت من قيمتها. مثلاً، إعادة تقويم البنية المفاهيمية لـ"النهضة" ومراجعة متزامنة لسيرورات التوسع الأوربي في المنطقة؛ نقل التركيز من ما هو سياسي صرف إلى الاقتصادي والاجتماعي، أي، إلى التاريخ الاقتصادي والاجتماعي، من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، من زاوية الاندفاع القوي العام للتطور وكذلك البنى والنماذج المحلية؛ وإعادة تقويم طرق مراكمة الأشكال الإدارية والاجتماعية الغربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، تنظيم البلديات، البنى البرلمانية الناشئة، الإصلاحات القانونية تحت شروط "حكومة وصاية"، "انتداب"، و"معاهدة خاصة"، وهلم جرا.

وفي المجال الثقافي، يجب أن يكون الانتقال المحوري من السرد الشكلي الإجمالي السببي، أي من التشديد على "التأثير"، و"التحديث"، و"الغربة"، و"التنمية"، "التاريخ من الأعلى"، إلى تحليل الثقافة الجماهيرية، وخصائص الحياة الريفية والفلاحية، والدين الفولكلوري، والتراث الشفهي، وأوضاع العمال، وهلم جرا. ما له أهمية خاصة في هذا المجال هو البحث في نظام الأسرة العربي، وتحول نظام القرابة، وسيرورات المدينة، والتربية والصحة من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين فصاعداً. وهناك مجال للدراسة نادراً ما طرق، ويجب أن يكون في محور التحليل والتأويل التاريخيين، وهو صعود الأنظمة الحديثة لأشكال التحكم والرقابة الاجتماعيين، والبنى العسكرية المتقدمة في أواخر القرن العشرين. أخيراً، هناك موضوع محوري للبحث في مجموعة البحث الجديدة هو مسألة الجنس في المجتمع العربي والإسلامي، تاريخ النساء والجنسانية والأنظمة البطركية والبطركية الجديدة.

المصدر:

Theory, Politics
And the
Arab World
Critical Responses
Edited by Hisham Sahrabi
Published in Cooperation with the Center for
Contemporary Arab Studies, Georgetown
University
Routledge

أجل تغيير المجتمع. إن الصعوبة الأخرى التي تواجه النقاد العرب هي داخلية. تتبع من التناقض المتضمن في محاولة تأسيس نقد في اللغة نفسها وتراكيبها التي يروم تقديمها أو إزاحتها. ينتهي هذا إلى المفارقة التي افترضها دريدا: "لا نملك لغة مستقلة عن هذا التاريخ؛ ولا نستطيع التفوّه بفرضية تفكيكية واحدة لا تنزلق مسبقاً في شكل ومنطق ما تروم مجادلته ومسلّماته الضمنية" [١٩٧٨]، ص/٢٨٠-٨١.

وعلى الرغم من خلل وعيوب اللغة المتاحة في المجتمع العربي الحديث، ما تزال هناك إمكانية لتأسيس خطاب مضاد لتحدي الخطاب الرسمي واستبداله. ولا يهدف مشروع مضاد للهيمنة كهذا إلى مجرد الصراع ضد اللغة المعطاة ونماذجها. إن هدفه النهائي هو تقويض "الذهنية" التي تتأصل فيها هذه النماذج.

تشكل الأسئلة التي يثيرها هذا المشروع الإطار الذي يمكن أن تؤثر التشكيلات الجديدة عبره في تحول النقد الجديد إلى تنظير مستقل وأصيل. ولن يكون هدف الخطاب المتولد نموذجاً آخر بديلاً ومهيماً؛ على العكس، سيهدف إلى توفير الشرط الضروري لصعود خطابات متعددة غير مهيمنة وغير قطعية تتفاعل داخل إطار منفتح على الاختلاف وعلى الاعتراف بالآخر وقبول المعارضة. يروم نقد من هذا النوع أولاً تخطي الحدود التقليدية للدراسة الأكاديمية الرسمية ليس فقط من ناحية المنظور بل أيضاً في مجالات البحث الأكاديمي. والواقع أن التغيير الجوهرى في الكتابة والبحث سيمنح أسئلة النظرية والمنهج شكلها ومعناها الملموسين، ويضيف على التنظير التجريدي حياة وشكلاً محددين. ولكن مهما كان ما يقود إليه توجه المنظور النقدي الجديد والموضوعات التي ينخرط فيها، لن يكون هناك بديل للدراسة الأكاديمية القويّة والمنهجية وللصرامة في البحث عن الدليل، والدقة في التحليل، والتماسك في السرد الدلالي.

وإذا كانت الأشكال الجديدة للكتابة والبحث تروم إحداث تحول جذري في الفهم والتأويل، فإنها إذاً يجب أن تبتعد عن اللجوء إلى النقد النظري الصرف. إذ يمكن أن يُنجز هذا في ميدان الدراسات الاجتماعية والثقافية، عبر الاختيار الملائم لموضوعات البحث واللجوء إلى مناهج البحث "الصحيحة". ولا يمكن أن يصبح النقد ممارسة بناءة إلا عبر الانخراط في الاستقصاء الملموس لميادين ومقاربات جديدة. ماذا يمكن أن تكون هذه الموضوعات



من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي

د. محمد مساعدي (*)
المغرب

تقديم

تطمح هذه الدراسة إلى إبراز حدود اشتغال المنهج التاريخي في صيغته المعهودة، هذا المنهج الذي اكتسح الحقل الأكاديمي العربي والغربي عموماً لزمان طويل اعتمد على تصور ميتافيزيقي للزمان يقوم على مفهوم "الحضور" (١) وعلى خلفية منطقية يحكمها مبدأ "الهوية". فهو يسلم بأن المعنى مقصدية حاضرة سلفاً في ذهن المؤلف، وهذه المقصدية تكتب داخل النص فيطالب القارئ بإدراكها باعتبارها حقيقة قارة. وقد أدى ذلك إلى اعتماد هذا المنهج على تصور للتطور الأدبي يركز على المؤلف على حساب العناصر الأخرى المكونة للظاهرة الأدبية. كما أدى تمكن النزعة الوثوقية والنظرة الشمولية من ذهنية رواده إلى بلورتهم لما سمي بـ "المنهج التكاملي". لكن هذا المنهج ظل عاجزاً عن صياغة مفاهيم تمكن من تحقيق هذا التكامل، كما أنه لم يتمكن من الإجابة عن الأسئلة التي استجدت في حقل الدراسة الأدبية، مما أدى إلى ردود فعل قوية تمثلت في بروز مجموعة من البدائل المنهجية انطلق بعضها من النص باعتباره محورياً للدراسة الأدبية، وانطلق بعضها الآخر من القارئ بوصفه عنصراً لا يقل أهمية عن المؤلف والنص والسياق. وقد كانت جمالية التلقي كما بلورها ياكوس بديلاً منهجياً حاول فتح آفاق جديدة أمام الدراسة التاريخية للأدب اعتماداً على مجموعة من المفاهيم في مقدمتها "أفق التوقع" "اندماج الأفقين" "منطق السؤال والجواب" ... مع هذه الرؤية المنهجية التي تقوم على تصور ظاهراتي للزمان يقوم على مناهضة مفهوم الحضور، لم يعد الماضي فترة زمنية توجد خلف الحاضر ولكنه أصبح جزءاً من التعدد الذي يشكل الحاضر، لأن التاريخ من منظور جمالية التلقي "ليس شيئاً آخر سوى إعادة تنشيط للماضي في ذهن المؤرخ ومن خلاله" (٢). إضافة إلى ذلك لم يعد النص مجرد "وثيقة" أو "تحفة"،

ولكنه أصبح ظاهرة بالمعنى الظاهراتي للكلمة؛ أي ثمرة علاقة بين الذات/القارئ والموضوع/النص.

أولا : المنهج التاريخي: أسسه وحدود اشتغاله
إذا كان الحس التاريخي حاضرا في الرؤية النقدية للعرب القدامى من خلال اعتمادهم على جملة من معطيات التاريخ في معالجة قضايا أدبية من قبيل: الزمان، المكان، علاقة الأدب بكل من الأديب ونفسيته وبيئته وجنسه... (٣)، فإن هذا الحس ظل تلقائيا ولم يركز على تصور نظري مضبوط أو رؤية منهجية واضحة المعالم ترتكز على رؤية إبستمولوجية أو خلفية فلسفية. لذلك ظل اعتمادهم على هذه المعطيات عبارة عن ملاحظات متفرقة وإن كانت لا تخلو، في أحيان كثيرة، من شرح وتعليل ينم عن مدى وعي القدامى بفعالية عناصر التاريخ في تفسير الأدب وتعليل قضاياها. فالحس التاريخي إذن شكل حيزا مهما في رؤيتهم النقدية لكن الوعي المنهجي بفعالية معطيات التاريخ في دراسة الأدب لم يتبلور في العالم العربي إلا ابتداء من مطلع القرن العشرين على إثر احتكاك العرب بالغرب. فقد استفاد رواد المنهج التاريخي -كما هو معلوم- من الإنجازات التي حققها الغربيون سواء على المستوى النظري: أي باطلاعهم على نظريات تين H.Taine وسانت بيف Sainte- Beuve وبرونتيير Brunetiere ولانسون G. Lanson وغيرهم، أو على المستوى التطبيقي: باقتنائهم أثر الغربيين في التأريخ لأدبهم، أو المستشرقين في طرق تأريخهم للأدب العربي. وعلى العموم، فإن المنهج التاريخي الذي اكتسح الحقل الأكاديمي في المشرق ثم بعد ذلك في المغرب، وهيمن عليه لزمان طويل حاول تطوير أساليبه وتنويعها لدرجة يمكن القول معها أن هذا المنهج مفرد بصيغة الجمع. هذا التنوع في تطبيقاته في العالم العربي يمكن اختزاله في ثلاثة أنماط أساسية:

- نمط تحكمه النظرة إلى الأدب في علاقته بالسياسة.
- نمط تغلب عليه الرؤية الوضعية، فيدرس الأدب في صلاته بالبيئة بمعناها العام، أو في صلاته بمبدعه وما يحيط به.

- ونمط ثالث يجمع بين التحليل التاريخي والتقويم الفني.

١- المقياس السياسي في تاريخ الأدب: أسسه ومعوقاته
تندرج ضمن هذا الإطار معظم كتب تاريخ الأدب العربي التي أنجزها المؤرخون في الربع الأول من القرن العشرين نذكر منها:

- تاريخ اللغة العربية لحسن توفيق العدل ألفه في العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

- تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية في جزأين لحفني ناصف (١٩١٠).

- تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي لأحمد الإسكندري (١٩١١)

- تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان، في أربعة أجزاء (١٩١١).

- الوسيط في الأدب العربي وتاريخه لأحمد الإسكندري ومصطفى العناني (١٩١٩).

- تاريخ الأدب العربي لأحمد حسن الزيات (١٩٢٥).

وتقوم هذه الكتب على ربط الأدب بالسياسة، وجعل تاريخ الأدب تابعا للتاريخ السياسي في رقيه وانحطاطه، لذلك فإن مؤلفيها يرون أن الطريقة المثلى للسيطرة على الوقائع الأدبية الغزيرة وتتبع حركتها منذ الجاهلية إلى الآن، هي اعتماد التحقيب السياسي أساسا لتحقيب المادة الأدبية. لهذا نجدهم يقسمون الأدب العربي إلى عصور مطابقة للعصور السياسية.

أما الأسس النظرية التي ترتكز عليها هذه المؤلفات، فإنه من الصعوبة بمكان تحديدها، لأنها في مجملها تكاد تخلو من مقدمات منهجية تلقي الضوء على المقاييس التي يركز عليها مؤلفوها. ويبدو أنهم اقتفوا في تأليفها أثر المستشرقين وخصوصا بروكلمان.

وعلى العموم، فإننا نلمح في هذه الطريقة في التأليف بعض ملامح التصور الوضعي للتاريخ كما بلوره "تين" في القرن التاسع عشر. إذ إن هؤلاء المؤلفين يحاولون بدورهم أن يرصدوا، بشكل من الأشكال، العلل الكامنة وراء الوقائع الأدبية، فيدرسون الأدب في علاقته بالبيئة التي ظهر فيها. لهذا نجدهم يفتتحون كل عصر أدبي بمقدمة موجزة عن خصائصه السياسية والاجتماعية والفكرية، وإن كانوا يركزون على دراسة البيئة السياسية لكل عصر ويعتبرونها عنصرا فاعلا في الحياة الاجتماعية والفكرية. وعلاوة على ذلك، فإنهم ينظرون إلى النص باعتباره "وثيقة" تحيل على منتجها، لذلك نجدهم يعمدون إلى إعطاء نبذة موجزة عن حياة المؤلفين، مشيرين إلى مكانتهم الأدبية، وأهم أعمالهم الفنية، ومكتفين بالاستشهاد بمنتجات من أشعارهم. وهذا معناه أنهم يعطون أهمية كبرى للمؤلف على حساب المؤلف، أما القارئ فإنهم يهملون دوره إهمالا تاما.

- من حيث التقويم الفني: إن مؤرخ الأدب وفق هذه الطريقة، ينتهي إلى طائفة من "الأحكام العامة" تنسحب على إنتاجات العصر كله؛ ويترتب عن ذلك طمسه للخصائص الفنية المميزة للنص الواحد، وإهماله لتلك الفروق الدقيقة بين نص وآخر. وحتى حين يتحدث عن الخصائص الفنية للمؤلف، فإنه يكتفي أيضا بإصدار مجموعة من "الأحكام العامة" لا ننتبين من خلالها معالم الابتكار والخلق في مسيرة المبدع الفنية.

هكذا يتضح أن تاريخ الأدب عند هؤلاء يتجه إلى رصد نشأة الأدب، وتتبع مساره من خلال التأريخ لأشهر المؤلفين ومختلف العلوم والمعارف التي نبغوا فيها بعد استخلاص العلل التي أثرت فيهم وفي مقدمتها علاقة الأدب بالسياسة. وهذا الاهتمام بمختلف مظاهر الحياة الثقافية مؤشر واضح على تمكن النظرة الشمولية من ذهنية هؤلاء المؤرخين ويرجع هذا التمكن إلى هدفهم من التأريخ الذي يطمح بالأساس إلى تحقيق هدفين: هدف تعليمي وهدف قومي حتى يتسنى لهم تزويد الطالب بمعرفة "شاملة" عن مختلف مظاهر الحياة الثقافية العربية عامة، وحتى يتسنى لهم أيضا الدفاع عن الهوية العربية بإبراز مقوماتها الحضارية في مختلف المعارف والعلوم التي أنتجتها (٥).

٢- المنهج التاريخي في صيغته الوضعية

يرجع ظهوره في العالم العربي إلى ما كان من تأثير تلك النزعة العلمية التي سادت أوربا في القرن الماضي. واكتسحت جميع الميادين بما فيها الدراسة الأدبية، إذ نجده يستمد مبادئه الأساسية بالخصوص من آراء كل من "تين" و"سانت بيف" و"برونتيير". ويطمح إلى دراسة الأدب العربي دراسة علمية من خلال ربطه بمختلف العلل الكامنة خلفه. من رواده الأوائل: قسطنطين حمصي في كتابه "منهل الوراد إلى علم الانتقاد" (طبع سنة ١٩٠٧)، وطه حسين في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" (١٩١٤): أما قسطنطين حمصي، فإنه يعرض في كتابه (*) لآراء رواد النقد التاريخي في فرنسا وخصوصا "سانت بيف" و"تين" ويُقر لهم بالفضل في إرساء قواعد النقد وقيامه على أصول قوية (٦) ثم يتخذ من آرائهم مادة لبناء منهج لعلم النقد كما ينبغي أن يكون في الأدب العربي (٧)، وينتهي إلى الإقرار بأن "علم النقد لا يقوم على الذوق وحده، لأن الذوق لا رابط له، ولا حد يحده بل إن قواعده نسبية. وأما علم النقد فهو علم كغيره من العلوم، عماده الذوق وغيره، وقواعده محددة ثابتة كقواعد سائر العلوم." (٨)

ورغم الإقبال الكبير الذي حظيت به هذه الطريقة في التأليف من قبل المؤرخين، فإنها تُسَنَدُفُ بجملة من الانتقادات نذكر منها:

- من حيث التحقيق: يعتمد رواد هذه الطريقة - كما تقدم- إلى تقسيم الموروث الأدبي إلى عصور يتلو بعضها بعضا، وجعل الأحداث السياسية البارزة معالما بينها، إلا أن تركيزهم على تبعية الأدب للسياسة في تطوره وتقهره، ونظرتهم إلى كل عصر باعتباره كيانا مستقلا بذاته، ومتميزا عما عداه من العصور بخصائص أدبية معينة، جعلهم غير واعين بطبيعة التطور الأدبي وخصوصيته: أ- لأن الحياة الأدبية لا يمكنها أن تكون، بحال من الأحوال، تابعة للحياة السياسية أو متطابقة معها. فالأولى تتطور بشكل تدريجي في حين تتوَجُ الثانية بانقلابات مفاجئة أو ثورات جذرية.

ب- ثم إن اعتمادهم على الفصل بين العصور الأدبية بأحداث سياسية، جعلهم يضحون بالرابطة بين الماضي والحاضر لصالح قطائع زمنية تُخلُ بالمسار الحقيقي للأدب: إذ إنهم يحاولون رصد التطور من خلال الانقطاع، والحال أن حركة الأدب حركة بطيئة تمتد جذورها في الماضي العريق وتخترق أغصانها الحاضر لتتسرف على المستقبل، وهذا معناه أن رصد تطور الأدب يتم من خلال إبراز التغير من داخل الاستمرار والتواصل.

- من حيث التسلسل: يسعى تاريخ الأدب عندهم إلى وصف حركة الأدب للوقوف على ما لحقه من تطور أو تقهقر عبر العصور من خلال:

أ: البحث عن النشأة: نشأة اللغة العربية، ونشأة الأدب العربي للوقوف على بداية المسار التاريخي.

ب: تتبع هذا المسار من خلال تحديد زمن وقوع الأحداث وترتيبها الواحدة تلو الأخرى، وكأن رواد هذه الطريقة وقفوا عند المعنى اللغوي للتاريخ الذي يفيد التوقيت (٤) وتصوروا المسار التاريخي خطأ زمنيا تتصّد فوقه الوقائع الواحدة تلو الأخرى حسب زمن وقوعها.

ج- الاهتمام المفرط بالمؤلفين وما يحيط بهم، حيث أن رواد هذه الطريقة يرسمون مسارا تاريخيا للأدب من خلال ترجمتهم لأشهر المؤلفين، وترتيبهم حسب تواريخ الوفاة أو حسب الفنون والعلوم التي نبغوا فيها، أو حسب الأقاليم والبيئات التي نشأوا فيها، بعد حصرهم للمؤثرات التي أثرت فيهم. لهذا وردت أعمالهم تأريخا للمؤلفين أكثر مما هي تأريخ للأدب.

هذا عن منهجه في التأريخ في هذه المرحلة من حياته، أما موقفه من التقويم الفني فيتجلى بوضوح في قوله: "ومن هنا لا نستطيع لأنفسنا أن نحمد الأشخاص أو نذمهم، بحسب ما ينسب إليهم من الآثار أو قبحه، فإن الذم والحمد مع قلة عنائها في التأريخ، ليسا من عمل المؤرخ، بل من عمل الرجل الذي قصر حياته في صناعة المدح والهجاء، بل إن مذهبنا في التأريخ، يمنعنا من ذلك ويحرمه علينا".

(١٢). وبهذا الموقف ينفصل النقد الأدبي عن تاريخ الأدب، فيصبح عمل المؤرخ منحصرا في حدود الكشف عن مختلف العلل المادية والمعنوية الكامنة وراء الأدب دون أن يتجاوزها إلى إصدار أحكام تتجه إلى إبراز القيمة الفنية للأعمال الأدبية.

والخلاصة، أن المنهج التاريخي في صيغته الوضعية، ظل مأخوذا بدوره بالنزعة الوثوقية، بحيث أصبح المؤرخ يعتقد أن المعطيات التي يعرضها حقائق علمية وقواعد ثابتة لا يرقى إليها الشك ويجب على القارئ التسليم بها مثلما يسلم بنتائج سائر العلوم الدقيقة.

٣- المنهج التاريخي في صيغته التوفيقية

يجمع هذا المنهج بين التحليل التاريخي والتقويم الفني، وقد تعددت سبل التأليف وفق هذه الطريقة: فهناك من ذهب إلى التوفيق بين الصيغة الوضعية والصيغة اللانسونية للمنهج التاريخي، مثلما فعل طه حسين في كتابه "في الأدب الجاهلي"، وهناك من التزم بتبني المنهج التاريخي في صيغته اللانسونية ونخص بالذكر محمد منذور في المرحلة الأولى من حياته العلمية. في حين ذهب شوقي ضيف إلى أبعد من ذلك فتبنى "منهجاً تكاملياً" يطمح إلى دراسة الأدب من مختلف زواياه. لعل تفصيل القول في الطريقة التي اعتمدها كل واحد من هؤلاء، من شأنه أن يعطينا صورة عامة عن تنويعات المنهج التاريخي في صيغته التوفيقية.

أصدر طه حسين في سنة ١٩٢٦ أصدر كتابه "في الشعر الجاهلي"، وقد عدله وأعاد طبعه سنة ١٩٢٧ تحت عنوان "في الأدب الجاهلي". في هذا الكتاب يعيد طه حسين النظر في المقاييس المعتمدة في مجال تاريخ الأدب، ويقترح طريقة جديدة مخالفة لتلك التي اعتمدها في دراسته لأبي العلاء؛ إذ نجده يشن حملة عنيفة على المقياس السياسي الذي سيطر سيطرة كبيرة على مناهج التدريس، لسببين اثنين:

أحدهما: أنه يتخذ الحياة السياسية وحدها مقياساً للحياة الأدبية، فيجعل رقي الأدب أو انحطاطه مرتبطاً برقي

بهذا يكون قسطاكي حمصي قد انجرف مع تيار النزعة العلمية إلى حد بعيد: فرغم إقراره بمكانة الذوق في علم النقد، فإن هذه المكانة تتلاشى أمام القواعد الثابتة التي يقوم عليها منهجه.

وأما طه حسين، فقد ركز في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء"، على الصلة الحتمية التي تنشأ بين الأدب والبيئة التي ظهر فيها. فبنى منهجه على مفهوم "الجبر التاريخي"، وهو مفهوم ينظر إلى الحياة الاجتماعية باعتبارها تتشكل تحت تأثير مجموعة من العلل والأسباب التي تلغي فعالية الفرد وتعتبره خاضعاً لها" (٩). وتتضح معالم منهج طه حسين في هذا الكتاب من خلال قوله:

"تدل المقالة الأولى على أن الحياة العامة في عصر أبي العلاء، لم تكن شيئاً تطمئن إليه النفس أو يرضى به الرجل الحكيم، لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق. ومن تقسيم ثروة وتأثير دين. وتدل المقالة الثانية على أن الحياة الخاصة لأبي العلاء، لم تكن خيراً من الحياة العامة، فقد مزجت بألوان من المصائب وعثر الجَدّ، وعلى أن الرجل قد أحسن الدرس، وأجاد التعليم، ورحل إلى مدن مختلفة، وأقام في بيئات متباينة، وكان له قلب ذكي، وأنف حمي، وبصيرة ثاقبة، وذوق سليم، فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبي لأبي العلاء. فإذا وصفنا هذا التراث، كان من الحق علينا أن نحمله إلى عناصره ونرده إلى مصادره، ونحن فاعلون إن شاء الله (١٠).

يدل هذا النص على أن طه حسين جمع في منهجه بين آراء كل من "تئين" و"سانت بيف". أما آراء "تئين"، فتتجلى عنده من خلال دراسته لزمان أبي العلاء ومكانه (ص ٢١) وشعبه (ص ٣٠)، واهتمامه بتحديد موضع عصره من العصور العباسية (ص ٣٦ وما بعدها). وتتجلى أيضاً من خلال رصده للظروف السياسية (ص ٤٣ وما بعدها) والاقتصادية (ص ٦٦ وما بعدها) والدينية (ص ٦٨ وما بعدها) والاجتماعية (ص ٧٢ وما بعدها) التي ميزت عصر أبي العلاء. وأما آراء "سانت بيف" فتتجلى عنده من خلال اهتمامه بكل ما يحيط بشخصية أبي العلاء منذ ما قبل ولادته إلى ما بعد وفاته (ص ١٠٣ وما بعدها)، واعتمادها أساساً لفهم أدبه: من ذلك أنه يرجع غموض الأغراض في ديوانه "سقط الزند" إلى شيء في نفس الشاعر، بيّنه أبو العلاء في قوله: "إنه وحشي الغريزة إنسي الولادة"، فهذه الغريزة الوحشية "يستحيل أن يصدر عنها إنسي الشعر، وكما أن صاحبها غريب الأطوار فشعره وآثاره كذلك ينبغي أن تكون مثله" (١١).

الناقد: يحتاج إلى العلم لاستكشاف النصوص وتحقيقها والتأكد من صحتها، ويحتاج إلى الذوق لمعرفة خصائصها الفنية.

والملاحظ أن طه حسين، في تبنيه لهذا المنهج، يقتفي أثر أستاذه لانسون (G. Lanson) وغيره من النقاد الانطباعيين أمثال جول لو متر (Jules le maître) (Anatole) (France) (١٨٥٣-١٩١٤) وأنتول فرانس (Anatole) (France) (١٨٤٤-١٩٢٤). ولكنه لم يتوقف عند الحدود التي رسموها، إذ نجده يستعين بآراء كل من هيبوليت تين (H. Taine) وسانت بيف (Sainte Beuve) رغم انتقاده لمنهجهما. أما آراء تين، فإنها تبدو عنده من خلال إقراره بأن "الأدب الإنشائي خاضع لكل ما تخضع له الآثار الفنية من تأثر بالبيئة والجماعة والزمان وما إلى ذلك من المؤثرات الأخرى" (٢٠). واعتماده هذا المعطى وسيلة إجرائية للتأكد من مدى نسبة الشعر الجاهلي إلى عصره. وأما آراء سانت بيف، فإنها تتجلى عنده من خلال إيمانه بأن الأدب الإنشائي مرآة لنفس صاحبه (٢١). ومن خلال اعتماده التقسيم إلى مدارس فنية وسيلة إجرائية لتحقيق المادة الأدبية، وهي فكرة تعود أساساً إلى سانت بيف حين دعا إلى تصنيف الشعراء في فصائل مثل ما يفعل علماء النبات في تصنيف الفصائل النباتية (٢٢).

هكذا يتضح، أن المقياس الأدبي الذي اقترحه طه حسين، لا يعدو أن يكون تطعيماً للمقياس العلمي بالتمثل الوجداني للأدب. لهذا نجده يعتبر الذاتية شرطاً أساسياً في التأريخ للأدب، فيعتمد على الارتكاز على حدسه الخاص وحسه النقدي لاستخلاص الخصائص الفنية التي تمتاز بها النصوص الأدبية. وهذه العملية من شأنها أن تجعل الأحكام التي يصدرها المؤرخ لا تخلو من انطباعية.

أما محمد مندور فقد ارتبط اسمه في المرحلة الأولى من حياته العلمية بالمنهج التأثري الذوقي الذي دعا إليه لانسون (G. Lanson) وغيره من النقاد الانطباعيين، لكن رغم الاهتمام البالغ الذي يولييه محمد مندور للتمثيلات الوجدانية للنصوص الأدبية، إيماناً منه بأن منهج "تفسير النصوص" هو السبيل لإدخال الأدب العربي في تيار الآداب العالمية (٢٣)، ورغم مناهضته للمساعي الرامية لإقحام العلم على الأدب (٢٤)، فإنه لا ينفي بشكل مطلق أهمية النقد التاريخي، ولكنه يعتبره ركناً أساسياً في العملية النقدية بعد أن يجرده من طابعه العلمي: "النقد التاريخي تمهيد للنقد الأدبي، تمهيد لازم، ولكنه لا يجوز أن نقف

الحياة السياسية أو انحطاطها (١٣)، والحال أن واقع الأدب العربي يشهد على عكس ذلك، "فقد يكون الرقي السياسي مصدر الرقي الأدبي، وقد يكون الانحطاط السياسي مصدر الرقي الأدبي أيضاً، والقرن الرابع الهجري دليل واضح على أن الصلة بين الأدب والسياسة قد تكون صلة عكسية في كثير من الأحيان، فيرقى الأدب على حساب السياسة المنحطة" (١٤). وهذا لا يعني أن طه حسين يُنكر بشكل مطلق الصلة بين الأدب والسياسة، ولكنه يعتبر هذه الأخيرة مجرد مؤثر "كغيرها من المؤثرات، كالحياة الاجتماعية، كالعلم، كالفلسفة، تبعث النشاط في الأدب حيناً وتضطره إلى الجمود حيناً آخر" (١٥).

وثانيهما: أن هذا المذهب، في نظر طه حسين، "سطحي" فهو "لم يُقَوَّ حظنا من العلم بالأدب العربي، وإنما أضعفه وأمحاه وأتى عليه أو كاد" (١٦)، لأنه يعتمد على الإيجاز والتعميم في نقل الأخبار عن الكتب القديمة دونما تمحيص أو نقد. وعلاوة على ذلك، فإنه يهتم بالمؤلفين ولا يكاد يعير اهتماماً لإنتاجاتهم وما تمتاز به من قيم فنية، ويتعامل مع الأدب العربي كوحدة مستقلة دون أن يعنى بالخصوصيات الإقليمية (١٧).

لهذه الأسباب، يَعدُّ طه حسين عن العمل بهذا المقياس، ويعتمد إلى اختبار مقياس آخر هو المقياس العلمي الذي سبق له أن دعا إليه في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء". ويخلص إلى أن الموضوعية التي يطمح إلى تحقيقها هذا المقياس، تتنافى وخصوصية تاريخ الأدب الذي يبدو لطه حسين أنه "متأثر أشد التأثير وأقواه بالذوق، وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام (١٨). ولما كان الأمر كذلك، فإنه يَعدُّ عن هذا المذهب بدوره، ويقترح المقياس الأدبي بديلاً لدراسة تاريخ الأدب. أما طريقة اشتغال هذا المقياس فيختزلها قوله: "أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الوجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، ولكنني لست عالماً حين أدلك على مواضع الجمال الفني في هذا النص... فأنت ترى أن تاريخ الآداب منقسم بطبعه إلى هذين القسمين: القسم العلمي، والقسم الفني" (١٩).

هكذا يتضح أن المنهج التاريخي عند طه حسين (١٩٢٧) يقوم على الجمع بين التحليل العلمي والذوق الفني، إنه شيء وسط بين العلم والفن: فهو في بعضه يحتاج إلى الاستعانة بالعلوم، ويحتاج في بعضه الآخر إلى موهبة

عنده، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء" (٢٥). وإذا نحن تأملنا مفهوم النقد عند مندور، اتضح لنا أهمية النقد التاريخي في العملية النقدية عنده، وهذا ما يتضح لنا في هذا القول الذي يستلهم تصور لانسون: "النقد هو فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب، وهذا الفن يستعين بضروب من المعارف، ولكنه لا يستخدمها ليحاول أن يضع قوانين عامة للأدب، ثم يأتي فيطبق تلك القوانين على النص الذي أمامه، فما تمشى مع تلك القوانين كان جيداً، وما خرج عنها كان رديئاً" (٢٦). أما كون النقد فناً يعنى بدراسة النصوص الأدبية، فإنه يفترض ضرورة اعتماد الناقد على مجموعة من المعارف السابقة على النقد؛ ولعل هذا ما ذهب إليه مندور لما قال في مقدمة كتابه "في الميزان الجديد": "ولقد حرصت على أن أورد في الجزأين الأخيرين من الكتاب أمثلة لنوعين دقيقين من المعرفة التي تسبق النقد وهما: "أصول النثر" و "أوزان الشعر"، فمن واجب المشتغل بالأدب، أن يحيط علماً بأمثال هذه المسائل، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص، فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولاً من صحة النص الذي أمامه، ومن استقامة وزنه وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً" (٢٧). وأما كون النقد فناً يعنى، علاوة على ما تقدم، بالتمييز بين الأساليب، فإنه يتطلب من الناقد أن يكون على معرفة بخصائص الكتاب السابقين للمؤلف الذي يدرسه والمعاصرين له واللاحقين إن استدعى الأمر ذلك، وهو ما عبر عنه مندور بوضوح في كتابه "في الأدب والنقد" لما قال "النقد التاريخي هو الذي يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب... وهذا يتطلب معرفة بالماضي السابق لهم، ومعرفة بالحاضر الذي يحوطهم، وتحسس للأمال التي كانت تجول بالنفوس في أيامهم. بل وأكثر من ذلك، يمكن القول بأنه لا يكفي لفهم كاتب من الكتاب أن ندرس الكتاب الذين تأثر بهم، ولا الظواهر التي أحاطت به، بل لابد أن نتتبع تأثيره هو في لحيته" (٢٨). وينتهي إلى القول بأن "المنهج التاريخي في النقد مفيد من حيث أن من يأخذ نفسه به لا يمكن أن يكتفي بدراسة المؤلف الأدبي الذي أمامه... وهذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يراعه مهما كانت نزعة في النقد: ذاتية أو موضوعية، لأنه من الأسس العامة لكل نقد صحيح" (٢٩).

وعلى العموم، فإن النقد الانطباعي هو الذي يحتل موقع الصدارة في نقد مندور، ويبقى النقد التاريخي مجرد

عنصر مساعد ولكنه ضروري لقيام الذوق على أسس متينة. وبهذا يكون اتجاه محمد مندور دعماً لمواقف النقد القدامى، وعلى الخصوص ابن سلام والآمدي، إذ نجده يعتبر دعوتهم لاعتماد الذوق المدرب أساساً لدراسة النصوص، آخر ما انتهى إليه الأوروبيون في حقيقة النقد الأدبي (٣٠). وهذا الإغلاء من شأن الذوق، هو ما يميز التصور النقدي عند مندور عن تصورات غيره من النقاد والمؤرخين المحدثين الذين ذكرناهم، حيث نجده في كتابه "النقد المنهجي عند العرب" يتبنى تصور النقد العربي القدامى للذوق وخصوصاً الآمدي والقاضي الجرجاني: "إن الذوق لا يمكن أن يصبح وسيلة مشروعة لمعرفة تصح لدى الغير إلا إذا علل، وهو عندئذ ينزل منزلة العلم الموضوعي، والتعليل بعد ليس ممكناً في كل حالة، لأن "من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة" وهناك "ظاهر تحسه النواظر وباطن تحصله الصدور" وأكثر ما تكون تلك الدقائق في مواضع الجمال فتلك قد نحس بها، وأما أن نعللها فذلك ما قد لا نستطيعه بغير الألفاظ العامة التي لا تميز جمالاً عن جمال، وأما التعليق الدقيق الذي نستطيعه فإنما يكون فيما نراه من قبح أو ضعف بله الخطأ" (٣١).

أما اتجاه شوقي ضيف في منهج تاريخ الأدب فيعد دعماً للطريقة التي انتهجها استاذاه طه حسين في دراسته للأدب الجاهلي؛ فقد استضاء بدوره بأراء كل من سانت بيغ وتين وبرونتيير، دون أن ينسى مقترحات الاتجاه التأثري الذاتي. إلا أن أهم ما يميز منحاه عن منحي أستاذاه، هو أنه وسع نطاق استفادته من المذاهب الغربية لتشمل الدراسات النفسية والاجتماعية. وعلاوة على ذلك، نجده يحيل بكثير من الشفافية والوضوح، على أصول أدواته الإجرائية مثله في ذلك مثل محمد مندور. يقول في مقدمة كتابه "العصر الجاهلي": "سنحاول أن نؤرخ في أجزاء هذا الكتاب للأدب العربي بمعناه الخاص مفيد من هذه المناهج المختلفة في دراسة الأدب وأعلامه وآثاره، فنقف عند الجنس والوسط الزمني والمكاني الذي نشأ فيه الأديب، ولكن دون أن نبطل فكرة الشخصية الأدبية والمواهب الذاتية التي فسح لها سانت بيغ في دراساته، وكذلك لن نبطل نظرية تطور النوع الأدبي. فما من شك في أن الأنواع الأدبية تتطور من عصر إلى عصر، وقد يتولد بعضها عن بعض فيظهر نوع أدبي جديد لا سابقة له في الظاهر. ولكن إذا تعمقنا في الدرس وجدناه قد نشأ من نوع آخر مغاير له (...). ولا بد أن نستضيء في ذلك بدراسات النفسيين والاجتماعيين

مبدأ الهوية وعن تصور فلسفي ميتافيزيقي للزمن يحكمه مفهوم الحضور، فهم يتصورون الزمن مسارا يفصل فيه حاضر متحرك ماض انتهى عن مستقبل لم يحضر بعد، ومهمة المؤرخ هي الأمانة والموضوعية في بعث الوقائع الماضية بوصفها وثائق شاهدة على ما وقع بالفعل في العصور الماضية. وقد نتج عن ذلك نظرتهم للمعنى بوصفه حقيقة قارة في النص يتعين على الدارس استخلاصها. أما جمالية التلقي، فإنها قامت على مناهضة النزعة الوثوقية والدفاع عن النسبية، فتمكنت من صياغة بديل نظري ومنهجي يتجاوز التصورات السائدة، ويتأسس على مناهضة مفهومي "الهوية" و"الحضور". وبصنعها هذا، تجاوزت التصور الذي كان يحمله رواد المنهج التاريخي عن العمل الأدبي، ووجهت الاهتمام إلى العلاقة الحوارية بين النص وقرائه المتعاقبين، فلم يعد العمل الأدبي معها وثيقة ينبغي على المؤرخ اكتشافها، أو تحفة يتوجب عليه البحث عن العبقرية التي أبدعتها، ولكنه أصبح ظاهرة تلزم المؤرخ بالانطلاق من العلاقة بين النص والقارئ. وهذا معناه أن الجمال لم يعد قيمة مطلقة، لأن الأدبية لم تعد سمة ملازمة لنصوص بعينها في كل زمان ومكان، ولكنها أصبحت قيمة نسبية رهينة بطبيعة التفاعل بين القارئ والنص.

٢- من سلطة المؤلف إلى التفاعل بين النص والقارئ:
إن طرق تطبيق الدارسين العرب للمنهج التاريخي، لا تكاد تخرج عن نطاق ثلاثة عناصر أساسية تعكس نوعية تمثلهم للظاهرة الأدبية: الأدب باعتباره منطلقا لكل دراسة، والأديب باعتباره الأصل الذي صدر عنه الأدب، والبيئة باعتبارها الفضاء الذي يؤطر كلا من الأديب والأدب. هذه العناصر إذن تعد بمثابة أركان أساسية يقوم عليها المنهج التاريخي في صيغته المعهودة، وتعدد طرق تطبيقه إنما يعود، من بين ما يعود إليه، إلى نوعية العلاقة التي ينسجها الدارس بين هذه العناصر، وطبيعة القيم والدلالات التي يسندھا إلى هذا المفهوم أو ذاك. وعلى العموم، فإن المؤلف هو نقطة الارتكاز الأساسية عندهم، أما الأدب فإنه عند معظمهم، مجرد نقطة انطلاق لدراسة منتج، وأما البيئة فإنهم يهتمون بدراستها لإلقاء الضوء على جوانب غامضة من حياة المؤلف.

وليس من شك في أن فهم منهج تاريخ الأدب هذا الفهم، إنما يقوم على إهمال عنصر آخر في الظاهرة الأدبية يتمثل في "القارئ". وقد تمكنت جمالية التلقي بوضعها لهذا العنصر

وما تلقى من أضواء على الأدباء وآثارهم. وبجانب ذلك، لا بد أن نقف عند أساليب الأدباء وتشكيلاتهم اللفظية وما تستوفي من قيم جمالية مختلفة. ولا بد من المقارنة بين السابق واللاحق في التراث الأدبي العربي جميعه. (٣٢). هذا النص يختزل العناصر الأساسية لمنهج تاريخ الأدب عند شوقي ضيف، والأسس النظرية التي يركز عليها (*)، بشكل يمكن معه وصف منهجه بأنه منهج تهيم عليه النظرة الشمولية لأنه يطمح إلى الإحاطة بالأدب من كافة جوانبه، وهو ما قاده إلى تبني "المنهج تكاملي". لكن هذا المنهج الذي ترددت أصداؤه عند مجموعة من النقاد لم يتمكن من صياغة آليات إجرائية ومفهومية للاضطلاع بهذا التكامل بشكل منهجي لأنه لم يركز على أسس إبستمولوجية متينة تعصمه من الوقوع في التلغيف. لذلك يمكن وصف هذا المنهج بأن طموحاته أكثر بكثير من إمكانياته.

ثانيا: جمالية التلقي وأفاق تطوير الدراسة التاريخية للأدب

أدت العوائق التي اعترضت المنهج التاريخي إلى ظهور بدائل منهجية لمواكبة الأسئلة التي استجدت في الساحة الأدبية والنقدية، من بين هذه البدائل جمالية التلقي التي تمكنت من صياغة رؤية منهجية فتحت آفاقا جديدة أمام الدراسة التاريخية للأدب، وتمكنت من تجاوز العوائق التي عرقلت مسار المنهج التاريخي في صيغته المعهودة. سنتوقف عند أهم هذه العوائق لنبرز من خلالها مدى قدرة جمالية التلقي على تجاوزها.

١- من النزعة الوثوقية إلى الرؤية النسبية: رغم التغيير الملموس الذي عرفه أفق التوقع منذ عصر النهضة، فإن المنهج التاريخي لم يستطع التخلص من النزعة الوثوقية التي كانت متحكمة في تصور جل النقاد القدامى، حيث ظل رواده يعتقدون أن الآليات التي يعتمدون عليها من شأنها أن تصل بهم إلى عين الحقيقة: حقيقة الأدب والأديب وحقيقة ما يحيط بهما. "فحين يحلل الناقد التاريخي المحيط الخارجي الثقافي والسياسي والاجتماعي فما علينا إلا أن نسلم بتحليله، وحين يقدم لنا صورة عن حياة المبدع، فإنها الصورة المثلى الوحيدة التي ينبغي اعتبارها صحيحة، وحين يستخرج مضامين الإبداع ويصدر حكمه القيمي، فإن ذلك لا يكون من جانبه إلا عن "تبصر" ... وعليه، يفترض دائما على القراء التسليم بمصداقية الناقد وأنه من حيث المبدأ قادر على بلوغ الحقيقة" (٣٣).

إن هذه النزعة الوثوقية صادرة عن رؤية منطقية يحكمها

متباينة زمنيا أو إقليميا في خانة واحدة بحسب استجابتها أو تخييبها أو تغييرها لأفق توقع محدد. وهذه الطريقة تمكن مؤرخ الأدب من تمييز الأعمال التي انقطع تأثيرها في حقبة معينة عن تلك التي استمر تأثيرها، وبإمكانه أن يعمل على بعث هذه الأعمال من جديد إذا تمكن من اكتشاف قدرتها على الإجابة عن أسئلة جديدة لم يهتد إليها النقاد السابقون. وبإمكانه أيضا إهمال أعمال أخرى استمر تأثيرها لزمن طويل إذا تبين له عدم قدرتها على الإجابة عن الأسئلة النابعة من وضعيته التاريخية (٣٥). وهذه الطريقة بدورها، تمكن مؤرخ الأدب من تجاوز تلك النظرة الشمولية التي هيمنت على الدراسة الأدبية منذ القديم، حيث سيكف عن إصدار تلك الأحكام العامة المطلقة عن القيمة الفنية للأعمال الكاملة لشاعر واحد أو عصر بأكمله.

٤- على مستوى التمييز بين البعد التاريخي والبعد الجمالي:
ظل المنهج التاريخي يتأرجح بين النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية، ونتج عن ذلك نوع من اللاتكافؤ في طرق توظيف المؤرخين لكل من البعد التاريخي والبعد الفني، حيث يتضاءل اهتمام المؤرخ بالبعد الفني كلما تزايد إلمامه على الدراسة الموضوعية، وبالمقابل فإن الاهتمام بالبعد التاريخي يتراجع كلما تزايد الإلماح على الدراسة الذاتية الدوقية. وعلى العموم، فإن الهوة بين البعد التاريخي والبعد الفني، ظلت ملازمة للدراسة الأدبية منذ القديم، إذ إنه لم يتمكن من صهرهما في تصور منهجي متكامل مثلما حدث مع جمالية التلقي كما صاغها ياكوس (٣٦). فقد انطلق هذا الأخير من التمييز بين مظهرين اثنين يمكن اعتبارهما إطارا عاما تندرج ضمنه فرضياته: مظهر جمالي يتمثل في ما يتضمنه تلقي العمل الأدبي من قبل قرائه الأوائل من أحكام تبرز قيمته الجمالية، هذه الأحكام تستند على مرجعية تتمثل في مجموع الأعمال التي تمت قراءتها من قبل. ومظهر تاريخي يتمثل في التطور الذي قد يلحق هذه الأعمال، والغنى الذي قد تكتسبه من جيل لآخر. هذا التطور يمكنه أن يشكل عبر التاريخ سلسلة من التلقيات من شأنها أن تبرز أهمية العمل التاريخية، ومكانته الجمالية إزاء غيره من الأعمال الأدبية (٣٩).

إن تكامل هذين المظهرين يكتسي بعده الإجرائي اعتمادا على مفهوم "أفق التوقع" (٤٠)، فقد أبرز ياكوس في البداية طرق اشتغال هذا المفهوم داخل عالم الأدب ودوره الهام في إبراز القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، ثم تطرق بعد ذلك لتوضيح بعده الاجتماعي، لكن طغيان البعد الأدبي للمفهوم على البعد الاجتماعي جعله عرضة لانتقادات

في صلب اهتمامها من إغناء البحث في مجال الدراسة الأدبية وفتح آفاق جديدة أمام تاريخ الأدب بحيث لم تعد مهام المؤرخ معها تتلخص في تخليد مآثر القدامى لتمكين الأجيال اللاحقة من الاطلاع على تجارب الأجيال السابقة والاستفادة منها، ولكنها أصبحت تتمثل في تعميق الوعي بالهوية عن طريق إبراز جزء من التعدد الذي تتشكل منه، لأن مؤرخ الأدب من منظور جمالية التلقي، لا يعيد تشكيل الوقائع الماضية كما حدثت بالفعل، ولكنه يعيد فقط تشكيل إدراكه لتلك الوقائع. وبما أن الوعي يتطور على الدوام، وأفق التوقع يتغير باستمرار، فإن مدلولات الوقائع الماضية تتجدد بدورها، لأن الماضي ليس فترة زمنية توجد خلف الحاضر، كما كان يعتقد رواد المنهج التاريخي، ولكنه يمتد في الحاضر لأنه يتشكل من خلال وعينا به ما دامت الواقعة التاريخية تظل كامنة لا تكتسب وجودها الفعلي إلا من خلال وعي المؤرخ بها (٣٤). وعلى هذا الأساس، فإن مؤرخ الأدب، حين يعتمد على مجموعة من الآليات التي تمكنه من تتبع ردود أفعال القراء لاستخلاص تباين مواقفهم واختلاف وعيهم بنص محدد، فإنه يبرز دينامية فعل القراءة، ويتجاوز ذلك الاعتقاد السائد الذي ينظر إلى التاريخ باعتباره سيرورة من الفراغ إلى الامتلاء.

٣- أما على مستوى التحقيب الأدبي، فإن المنهج التاريخي ظل منحصرًا في فهمه له عند حدود العناصر الثلاثة التي توطر تصور رواده للظاهرة الأدبية: المؤلف، والمؤلف والبيئة. لذلك لم يتمكن من رسم صورة مقنعة للتطور الأدبي، فمعظم رواده ظلوا يعتمدون في تحقيب المادة الأدبية على معطيات خارج-أدبية كاعتمادهم على التقسيم السياسي أو التقسيم الإقليمي (*).

بيد أن التطور الأدبي من منظور جمالية التلقي، لا يمكنه أن يلتبس من خلال تعاقب الدول وتوالي العصور، أو من خلال دراسة الأدب في كل إقليم على حدة لجمع شتاته والإحاطة بكل دقائقه، ولكن بدراسة أشكال التفاعل التاريخي بين الأدب والجمهور، وبتبني هذا الإجراء، فإن تاريخ الأدب يكف عن أن يظل مجرد تصنيف تعاقبي للمؤلفين والمؤلفات عبر العصور أو عبر الأقاليم، ليصبح سيرورة متواصلة الحلقات تتعقب ردود أفعال القراء تجاه نص أو مدونة من النصوص منذ نشأتها حتى اللحظة التي يكتب فيها المؤرخ. ومن خلال هذه السيرورة تتضح المسافة الجمالية بين أفق كل نص وأفق توقع كل قارئ. هذه العملية تساعد على تحديد موقع كل نص داخل السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، بحيث يمكن تجميع نصوص

ليعاقب غيره من الأبعاد (ص، ١١٧)، وهكذا يتخلص الحاضر من حضوره ويتصدع ليصبح لحظة يتقاطع فيها الماضي والمستقبل. ووفق هذا المنظور، فإن هيدكر لا ينظر إلى الزمان باعتباره «صيرورة يفصل فيها حاضر متحرك الماضي عن المستقبل... ولا ينظر إلى التاريخ باعتباره تتابعا لعدة عصور يتجاوز اللاحق منها السابق... إنه على العكس من ذلك ينظر للماضي على أنه ما ينفك يمضي وإلى الحاضر على أنه ما يفتأ يحضر. بهذا المعنى لا يكون التراث وراءنا ونحن لا نكون لا على مسافة قريبة ولا على مسافة بعيدة من أصولنا الفكرية» (عبد السلام بنعيد العلي «هيدكر ضد هيكل: التراث والاختلاف»، المركز الثقافي العربي البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص، ١٢). وقد سبق لهوسرل أن أثار هذه المسألة، حيث تحدث عن «الزمان الظاهراتي» الذي يرتبط بالمعيش ويتحدد من خلال وعي الذات به، فقال: «إن الوعي بالراهن ينضم إليه بالضرورة الوعي بما مضى للتو الذي يعد بدوره راهنا (Idee directrice pour une Phénoménologie)» (Gallimard ١٩٥٠، p: ٢٣٠) (Husserl E.) فالماضي عند هوسرل ليس له وجود إلا بانتمائه للمعيش، وفي هذا الصدد تعد فكرته عن «تيار المعيش»، باعتباره وحدة لانهائية تحتضن بالضرورة كل المعيشات المرتبطة بـ«الأن الخالص» سمة مميزة للزمان الظاهراتي الذي تتداخل أبعاده.

٢. (Jauss) «Pour une esthétique de la réception» Gallimard ١٩٧٨، p ٤٧.

٣. نحيل في هذا السياق على: «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي الذي اهتم بمسألة التحقيب (٢٤/١) والنشأة (٣٩/١) و٤٨) وبرسم مسار تاريخي للشعر العربي حين تحدث عن تنقل الشعر في القبائل (١/٤٠)، كما اهتم بالعلاقة بين النص ومبدعه لما حاول التأكد من نسبة الأشعار إلى أصحابها (٤/١)، وبالعلاقة بين الشعر والبيئة التي نشأ فيها (١/٢١٥). وبعد ابن سلام أثار القاضي الجرجاني في «الوساطة» والتعالي في «بيتمة الدهر» وغيرهما قضايا تنم عن وعي عميق بأهمية معطيات التاريخ في دراسة الأدب: من ذلك مثلا إقرار الجرجاني بأن الأدب تمثيل لنفسية صاحبه وتصوير لخلقته حين علل اختلاف الأشعار باختلاف الطبائع وتركيب الخلق (ص، ١٧ - ١٨). ومن ذلك أيضا اعتماد التعالي على التقسيم الإقليمي في تصنيف شعراء عصره مما يعكس وعيه بالصلة الوطيدة التي تصل الأدب ببيئته (١/٢١ - ٢٢). اعتمدنا في هذا السياق على:

٤. «طبقات فحول الشعراء» تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة (د. ت)

٥. «الوساطة» تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي وشركاؤه، ط: ٤، ١٩٦٦.

٦. «بيتمة الدهر» تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة القاهرة، ط: ٢، ١٩٥٦.

٧. شكري فيصل: «مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي»، دار العلم للملايين بيروت، ط: ٥، ١٩٨٢، ص: ٢١.

٨. للمزيد من التوضيح بخصوص الهدف من تاريخ الأدب العربي نحيل على كتاب حسين الواد: «في تاريخ الأدب

استفاد منها وعدل في ضوءها بعض جوانب نظريته (٤١). هكذا يتضح أن تاريخ تلقي الأدب يقوم على المزج بين أفضل مزايا كل من الماركسية والشكلانية؛ حيث عمد إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه للأدب في السياق الأوسع للأحداث، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله الذات المدركة في المركز من اهتماماته (٤٢). ورغم القصور الذي يعاني منه المنهج التاريخي، فإنه لا يمكن لأحد أن ينكر الدور الذي لعبه في تطوير حقل الدراسة الأدبية، إذ لولاه لما تمكنت نظرية الأدب من صياغة أسئلة جديدة تتجاوز التركيز على المؤلف وتفتح على كل من النص والقارئ بل أنه الحاضر الذي انبثت منه مختلف المناهج كما وضح ذلك د. حميد لحداني في كتابه المذكور "النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة" ٤٣. وتجدر الإشارة إلى رائد جمالية التلقي وولف كانك إيزر (W.G. Iser) قد إيزر عن العلاقة بين الأسئلة القديمة والأسئلة الجديدة بقوله: "إن الميزة الأساسية لتاريخ التأويل هي أن الأسئلة المطروحة فيما مضى تظل مؤثرة عندما تصاغ أسئلة جديدة، فهي لا تغيب عن النظر فقط، ولكنها تتحول إلى علامات الطريق المسدود. فالصعوبات الناشئة عن الأسئلة القديمة تؤدي إلى طرح أسئلة جديدة. ولهذا فإن الأسئلة القديمة تمهد الطريق للأسئلة الجديدة. لذلك فإن الإنشغال الكلاسيكي بقصد المؤلف أدى إلى اهتمامنا باستجابة القارئ للنص..." (٤٤)

الهوامش

(*) - أستاذ بجامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، الكلية المتعددة التخصصات بتازة- المغرب، مختبر اللغة والأدب والتواصل.

١- حدد «هيدكر» التمثل الشائع للزمان القائم على مفهوم «الحضور» بقوله: «إننا عندما نكون ملزمين بتحديد الزمان انطلاقا من الحاضر، فإننا نفهم هذا الأخير على أنه الآن (الراهن) Le maintenant، في مقابل ذلك الآن- الذي- لم يعد هناك فأصبح ينتمي للماضي، وذلك الآن الذي- لم- يأت- بعد من المستقبل... من هذا المنظور يتجلى لنا الزمان كنوال للأنات، بحيث ما أن يستقر أن حتى يكون قد تبخر في أن الما قبل، وحل محله أن الما- بعد» (مارتن هيدكر: «التقنية الحقيقة - الوجود»: ترجمة محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح: المركز الثقافي العربي البيضاء، ط: ١، ١٩٩٥، ص، ١٠٧-١٠٨). ويرى هيدكر أن هذا التصور القائم على «فلسفة الحضور» قد أسترير من تمثيل المكان باعتباره ثلاثي- الأبعاد (ص، ١١٦)، فعمل على تقويضه وتعويضه بتصوير جديد ينظر إلى الزمان في علاقته بالإنسان، فأضاف إلى الأبعاد الثلاثة بعدا آخر أطلق عليه اسم «الجوار المقارب» (ص، ١١٨)، ويلعب هذا البعد دور التقارب بين الأبعاد الثلاثة حيث يحتفظ كل بعد على ذاته ويمتد

(*) تناول شوقي ضيف مناهج البحث الأدبي بالدراسة النقدية، وانتهى إلى صياغة «منهج تكاملي» يستمد أدواته الإجرائية من مختلف المذاهب النقدية. لتفصيل القول في ذلك، نحيل على كتابه «البحث الأدبي : طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره»، دار المعارف بمصر ط : ٢، ١٩٧٦. وخصوصاً، ص : ١٣٩ وما بعدها. ٣٦ حميد لحمداني «النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة» المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩. ص : ٣-٤

٣٧. في تحديده لتاريخ الأدب استند ياكوس (Jauss) على التعريف الذي اقترحه كولينكوود (Collingwood) للتاريخ: «ليس التاريخ شيئاً آخر سوى إعادة تنشيط للماضي في ذهن المؤرخ ومن خلاله». هذا التعريف يركز على رؤية جديدة لها جذور في كل من الفلسفة الظاهرية والتأويلية، ولتفعيله في مجال الدراسة الأدبية ارتكز ياكوس على جملة من المفاهيم في مقدمتها: أفق التوقع، اندماج الأفاق، منطق السؤال والجواب... إلخ. انظر: (Jauss ١٩٧٨. P. ٤٧). (*) التقسيم الإقليمي نمط من التحقيق ظهرت بعض ملامحه عند النقاد القدامى وخصوصاً الثعالبي في كتابه «يتيمة الدهر». وقد تبناه أمين الخولي وروج له في كتابه «إلى الأدب المصري»، كما اعتمده عباس الجراري في كتابه «الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، وحاصله أن دراسة الأدب في كل إقليم على حدة وسيلة منهجية وعلمية تمكن تاريخ الأدب من السيطرة على الوقائع الأدبية الغزيرة الممتدة على مر العصور والمنتشرة في مختلف الأقاليم، لدى فإن رواده يدعون إلى اعتماد العلاقة بين الأدب والبيئة التي نشأ فيها أساساً للدراسة التاريخية.

٣٨. انظر: ص ٦٨ وما بعدها من كتاب ياكوس السالف الذكر. ٣٩. نذكر في هذا السياق بمحاولات أخرى للتأليف المنهجي بين البعدين اضطلعت بها كل من بنيوية براغ والبنويوية التكوينية والسوسولوجيا النصية بتبنياتها المختلفة... ٤٠. Jauss, ١٩٧٨, p : ٤٥.

٤١. أفق التوقع مفهوم مركزي في جمالية التلقي استوحاه ياكوس من الفلسفة الظاهرية ووظفه في مجال الدراسة الأدبية لتحليل التجربة الأدبية للقراء بشكل موضوعي، فوصفه بأنه نسق من الإحالات قابل للتحديد الموضوعي يسمح بقياس استعدادات القارئ لتلقي عمل جديد بعيداً عن النزعة النفسية. (انظر Jauss, ١٩٧٨. P. ٤٩).

٤٢. تجدر الإشارة إلى أننا فصلنا القول في هذه القضايا في كتابنا «تاريخ تلقي الشعر العربي القديم: نماذج من تلقي شعر أبي نواس»، صدرت طبعته الأولى سنة ٢٠٠٥ ضمن منشورات بروتارس ٣ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرار فاس، مطبعة أنفو برانت فاس المغرب، أما طبعته الثانية فصدرت عن دار الناي بسوريا سنة ٢٠١٤.

٤٣. هولب، «نظرية التلقي» ترجمة عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٥. ص : ١٥٢.

٤٤. إيزر «أفاق نقد استجابة القارئ» ضمن كتاب «من قضايا التأويل والتلقي» منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، ط : ١، ١٩٩٤، ص : ٢١٥.

ومناهج» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط ٣/١٩٩٣، ص : ١٠٩ وما بعدها.

(*) لم تتمكن من الإطلاع على كتابه «منهل الزراد إلى علم الانتقاد» لهذا اكتفينا بما أورده الدكتور محمد زغلول سلام في كتابه «النقد العربي الحديث : أصوله، قضاياها، مناهجه» مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٤.

٩. المرجع السابق، ص : ١٤٠.

١٠. محمد زغلول سلام «النقد العربي الحديث»، ص : ١٤١.

١١. نفسه ١٤٣.

١٢. طه حسين : «تجديد ذكرى أبي العلاء»، دار المعارف بمصر، ط : ٧، ١٩٦٨، ص : ١٧.

١٣. نفسه، ص : ١٧٩.

١٤. طه حسين : «تجديد ذكرى أبي العلاء»، ص : ٢٠٦.

١٥. نفسه، ص : ١٩.

١٦. طه حسين : «في الأدب الجاهلي»، دار المعارف بمصر، ط : ٢، ١٩٢٩، ص : ٣٨.

١٧. طه حسين : «في الأدب الجاهلي»، ص : ٣٩.

١٨. نفسه، ص : ٤٠.

١٩. نفسه، ص : ٤١.

٢٠. نفسه، ص : ٤١-٤٢.

٢١. نفسه، ص : ٤٦.

٢٢. طه حسين : «في الأدب الجاهلي»، ص : ٥٠-٥١.

٢٣. نفسه، ص : ٣٤.

٢٤. المكان نفسه.

٢٥. شوقي ضيف : «إواليات الأدب العربي»، ضمن كتاب «طه حسين : مائة عام من النهوض العربي»، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩، ص : ١١٠ وص : ١١٧.

٢٦. محمد مندور «في الميزان الجديد»، مؤسسة ع. بن عبد الله، الطبعة : ١، ١٩٨٨، تونس، ص : ٥. وهذا الكتاب في الأصل عبارة عن مقالات ودراسات نشرها محمد مندور بمجلتي «الثقافة» و «الرسالة» خلال الفترة المتراوحة بين ١٩١٩ و ١٩٤٢، حسب ما أورده محمد برادة في كتابه : «محمد مندور وتنظير النقد العربي»، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة : ٢، ١٩٨٦ القاهرة، ص : ٣١-٣٢.

٢٧. «في الميزان الجديد»، ص : ١٨٩ وما بعدها.

٢٨. نفسه، ص : ١٤٢.

٢٩. نفسه، ص : ١٨٨.

٣٠. محمد مندور «في الميزان الجديد»، ص : ٧.

٣١. محمد مندور : «في الأدب والنقد»، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص : ٢٠-٢١.

٣٢. نفسه، ص : ٢١.

٣٣. محمد مندور «النقد المنهجي عند العرب» ص : ٣٨١.

٣٤. محمد مندور «في الميزان الجديد»، ص : ١٧٩.

٣٥. شوقي ضيف : «تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي»، دار المعارف بمصر، ط : ٨، ١٩٧٧، ص : ١٣-١٤.



حوار مع الروائي السوداني: عبد العزيز بركة ساكن

حوار : عبد المنعم الشنتوف
المغرب

يعتبر الروائي والقاص السوداني عبد العزيز بركة ساكن واحدا من العلامات المتميزة في الأدب السوداني الحديث. ويأتي تميز الرجل من القوة التعبيرية التي اتسم بها منجزه النصي والتي تهتم مستويي الشكل والمضمون.. اعتمد الكاتب في مختلف تحقيقاته النصية شرط الحرية في التعاطي مع الموضوعات التي ترتبط عضويا بالسياق السوداني بمختلف تجلياته، وكان من جراء ذلك أن حظرت أغلب أعماله من لدن الرقيب السوداني خصوصا والمتمثل في المجلس الاتحادي للمصنفات الفنية والأدبية والعربي عموما. نتمثل من خلال القراءة العميقة لأعماله والتي نذكر من بينها ثلاثيته الرائعة: "الطواحين" و"رماد الماء" و"زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة"، علاوة على مجاميعه القصصية امرأة من كمبوديس" و"على هامش الأرضة".

يأتي هذا الحوار الإشكالي مع الكاتب بمناسبة الندوة العلمية الدولية التي تنظمها شعبة الدراسات العربية بالجامعة الحرة لبروكسل حول "تمثيلات الحرب الأهلية في الأدب السوداني" في الفترة الممتدة بين ٢٢ و ٢٤ مارس ٢٠١٢. وتشكل فرصة للاقترب من العوالم الممكنة لهذا الكاتب الاستثنائي الذي تمكن من اختراق مناطق الظل والعتمة في المجتمع السوداني



* هل تمكنت التجارب والحساسيات الجديدة في الأدب السوداني بمختلف أشكاله التعبيرية من الخروج به من حالة الهامش التي عانى منها طويلا بسبب الهيمنة التي مارسها المراكز الثقافية الكبرى في مصر ولبنان والعراق؟ هل تمكن هذا الأدب الذي يزخر بالكثير من التحقيقات النصية الجميلة من الخروج من معطف "الطيب صالح؟

للسؤال جانبان، الجانب الأول منه استطيع أن تكون إجابتي لحد ما، فمركزية المشرق العربي يصعب الانفلات منها، أولا لارتباط تاريخي دجن مقولات كبيرة أخذها الناس مأخذ المسلمات دون أية حوارات عميقة، فجعلت من السودان صومعة قراء: مصر تكتب بيروت تطبع السودان يقرأ، ولا ادري كيف كان ينظر هذا المركز إلى المغرب العربي، الذي يغوص عميقا في الفلسفة والفكر، ما عاد السودان يقرأ فحسب، بل يفكر ويكتب، وربما يطبع في المستقبل، فتحققت الآن كتابات متنوعة في شتي ضروب الثقافة، ففي جانب الفكر والفلسفة هنالك الشهيد محمود محمد طه، الذي نظر لما أطلق عليه الرسالة الثانية من الإسلام، وكتب كتبا كثيرة وقيمة وعميقة دعما لفكرته وأهمها كتاب الرسالة الثانية وكتاب رسالة الصلاة، وقد قدم روحه فداء لفكره، وفي جانب القصة القصيرة والرواية توجد أسماء قدمت الكثير الجيد المتميز، مثل إبراهيم اسحق زينب بليل وبثينة خضر مكي وبشرى الفاضل ومبارك الصادق ومن الأجيال الجديدة منصور الصويم وحمد الملك وأمير تاج السر واستيلا قايتانو، رانيا مأمون وهشام ادم، وفي جانب الشعر هنالك عالم عباس محمد نور، كمال الجزولي، عبد الله شابو، نجلاء عثمان التوم، وفي مجال النقد محمد الربيع والصاوي وهاشم ميرغني واحمد الصادق وصالح النعمان وغيرهم وغيرهم، ولكن

المشكلة هنا أن المبدع السوداني لا يعرف كيف يسوق نفسه لتواضع تعلمه من المتصوفة والصوفية التي تتوغل عميقا في الثقافات السودانية وشعوبها، والشيء الآخر أن الدولة لا تقوم بواجبها القومي تجاه مبدعيها وتسويقهم داخليا وخارجيا بل تصبح الحكومات السودانية المتعاقبة اكبر عائق أمام انتشار الأدب والمعرفة السودانيين، وتستخدم في ذلك أقصى درجات العنف: القتل والسجن والمصادرة أو التجاهل. وتبدع في ابتكار القوانين المقيدة لحركة الإبداع والمبدعين: فكيف الخروج من الهامش دون دعم مؤسسة الدولة، ومع تكبيلها لحركة الإبداع والفكر وحريةتها.

أما الجانب الآخر من السؤال، فإجابته نعم، بل الكثيرون لم يدخلوا معطف الطيب صالح في الأصل، الذين تربوا على مدارس كتابية مختلفة، ونشأوا في بيئات غير بيئته، واختلقت نظرتهم للعالم عنه، واعتبر نفسي أحد هؤلاء الذين لم يكن الطيب صالح عليه الرحمة سقفا لكتابتي، وذلك مع بالغ احترامي وتقديري له، ولما قدمه للعالم من أعمال عظيمة، ويندرج تحت ذلك الروائي إبراهيم اسحق وأمير تاج السر وغيرهم، بل حتى الروائي الكبير عيسى الحلو الذي أطلق مقولة "الطيب صالح سقف الرواية السودانية" لم يكن الطيب صالح سقفا له، والغريب في الأمر أن الطيب صالح نفسه لم ير في نفسه ذلك، لقد كان طيبا ومتواضعا ومتسامحا جدا. وارى أن المشكلة هي الإعلام العربي الكسول الذي لا يكلف نفسه جهد المغامرة والبحث، كما أن النقد أيضا غالبا ما يكتفي بما يتوفر لديه من تحقيقات، كبار النقاد العرب ما سمعوا بروائي سوداني اسمه إبراهيم اسحق إبراهيم؟

فعلى الآخرين - النقاد والمتقنين في المشرق والمغرب- أن يخرجوا هم من معطف الطيب صالح لينظروا للتحقيقات الجميلة الأخرى، ولقد بدأ هذا يحدث بالفعل.

* يهمني في هذا الخصوص أن أقترح بك من خاصية رئيسة تسم الأدب السوداني وتتمثل في نزوعه صوب التمثيل لهذه المروحة بين الانتماء إلى العروبة والإسلام والانفتاح على العمق الإفريقي. ثمة هذه الهجنة أي المزيج بالمفهوم الإيجابي التي وجدت سبيلها إلى أعمال العديد من الكتاب من عيار رانيا مأمون وستيلا قايتانو وأحمد الملك وعبد العزيز بركة ساكن ورانيا مأمون وهشام آدم وآخرين.. كيف يمكن أن تسلط الضوء على هذه الخاصية؟



مكونات هويتي الأخرى ليست خياراً أو اختياراً، فما كان باختيارى هو كيف احدد رؤيتي للعالم واختار من أكون وكيف، وإن امتك الشجاعة التي تمكنني من تحقيق ذلك. أريد أن أقول، إن كل ما ذكرت، يدور بخلد كثير من الكتاب السودانيين، فعندما يكتبون عليهم قبل أن يلمسوا أقلامهم تحديد موقف من كل شيء، بأي لغة، ما أسماء أبطالهم، أين هي مسارح حكاياتهم، ما هي نظرتهم للعالم، من هم، من الآخر، بل ما الشعر، ولا أظن أن هنالك إجابات سهلة لكل ذلك أو بعضه؟

* ثمة في أعمالك التي قرأتها بانتظام مراهنات مقصودة على خيار الحرية في التعاطي مع الكتابة الروائية على صعيدي الشكل والمضمون. لاحظت من خلال مصاحبتى لتحقيقاتك النصية في القصة والرواية وأشير إلى 'الطواحين'، 'رماد الماء'، 'امرأة من كمبوديس' و 'على هامش الأرصفة' على خيار التجريب فيما يهم أسلوب الكتابة الروائية علاوة على جرأة قوية في الاقتراب من بعض الموضوعات الحساسة التي تنتمي إلى دائرة المقدس الديني على وجه التخصيص. كيف تفسر هذا الاختيار؟

كنت دائماً ألوذ بحريتي عندما يختلط على الأمر، والحرية أهم من الكتابة، ولا تكون الكتابة إذا غاب شرط الحرية، فالحرية تؤثر على البناء الشكلي للنص كما تؤثر على المنظور والمحمولات الأخرى، لأن الشكل كما يقول الشكلاينيون الروس، 'إنه شكل لموضوع معين'، فالتمرد على الشكل في روايتي 'الطواحين' والجنقو وامرأة الرصاص وبعدهم في روايتي مسيح دارفور وراية ذاكرة الخندريس، كان يمضي متوازيًا مع المحمولات الفكرية بهذه الروايات، فالتجريب على مستوى الشكل والحكاية

هذا ما يسميه السودانيون هذه الأيام ومنذ عقود مضت جدل الهوية، وهي مسألة شائكة في السودان هذا البلد الذي تكون أصلاً من هجرات عربية وبربرية وإثيوبية بل أوربية واسيوية أيضاً، ومرت به كثير من الديانات مثل اليهودية والمسيحية والإسلام، وكان موطناً أصيلاً لبعض الديانات الأفريقية والممارسات الطقسية الشعبية، وتمازج وتقاطع وانصهر وتنافر وتآلف كل ذلك في هذا المكان الشاسع الذي سُمي بالسودان، حدث ذلك منذ قرون كثيرة وما زال باب الهجرات مفتوحاً، وباب الصراع والتآلف منفتحين، وهذا الشيء كان له أثر كبير على السياسي والاجتماعي والثقافي بالسودان، ورمى ظلاله على إبداع المبدعين من رواية وقصة وشعر، البعض تمثل في التزامه بالهوية العربية الإسلامية وتبناها ودافع عنها، مثل الطيب صالح والروائي عيسى الحلو وإبراهيم اسحق إبراهيم والمفكر البروفسور عبد الله الطيب وغيرهم، وتمسك الآخر بهوية أفريقية مثل المرحوم النور عثمان أبكر، وفرانسيس دينق، استلأ قايتانو، والشاعر الفيتوري، كما أن البعض تعلق بالوسط حيث تمثلوا العنصرين العربي والأفريقي، الشاعر كمال الجزولي الشاعر عالم عباس محمد نور والشاعر محمد المكي إبراهيم، وآخرون، بالنسبة لي الأمر في غاية الإرباك، فأصنف نفسي: كاتب سوداني يكتب باللغة العربية، أي أنني مزيج من كل ما وصلني من ديانات أفريقية أو إبراهيمية، وهندوسية وفرعونية ونوبية قديمة، كجور وسحر وممارسات طقوسية، وكل من شابه دمي من مهاجرين زنوج ونوبا وبجا وبربر وعرب وأحباش، وغيرهم من الكوشيين، والذين قد نسوا أصولهم ومن تناساه، اقصد زوبعة من الهويات المتناقضة والمتآلفة، أضف إلى ذلك كتباً ورقصات وأغنيات وسفراء وأنبياء وسحرة وحجاجا وموهومين ومهووسين، وأولياء لله مجهولين مثل جدي برمرجيل، أضف إلى ذلك السنة ولغات كثيرة اسمعها يومياً وتداول في ذهني منها كلمات كثيرة كل لحظة، واللغة كما معروف عنها عنصر غير محايد في معادلة الهوية، لا تتخلّى عن القيم التي بها أو تكل من نقلها. هذه هي هويتي وكتابتي، فانا لست عربياً ولست بربرياً ولست أوربياً ولست حبشياً ويعني أنني كل ذلك، وكل دين وكل معتقد وممارسة، أظن أن الأمر أصبح واضحاً الآن، أو شائكاً جداً. يمكن تلخيص ذلك في هذا التوصيف: شخصٌ من السودان، يكتب باللغة العربية. واللغة في هذا المستوى ليست خياراً أو اختياراً، كما أن

ولعهد قريب يعرفون أن بالنهر جنيات تأخذ الناس إلى قاعه، ولقد شاهد الكثيرون هذه الجنيات. يستطيع رجل يُسمى 'الكجوري' في بعض قرى كردفان بجبال النوبة أن يأتي بالمطر وقتما شاء وأينما شاء وكيفما شاء، وإن يرسل الصواعق للصمص والمجرمين. بإمكان أي من القراء أن يحمل عددا كبيرا من العقارب والثعابين السامة جدا في يديه إذا كانت عنده تميمة اسمها 'ضامن عشرة'. 'القمباري' هو رجل لا يستحم إلا عندما ينزل المطر وهو شخصية موجودة في مئات القرى بالسودان ومهمته هي توجيه الجراد وإبعاده عن مزارع أهل القرية مقابل بعض الذرة بعد الحصاد، ومن لم يف بذلك فإنه سيرسل له الجراد في العام القادم، ويولد هذا 'القمباري' وفي معصمه نقش لجرادة وأنا استفدت من هذه الصورة في رواية الجنقو مسامير الأرض. هذه ليست أساطير الأولين واعرف مئات الحكايات الغريبة والعجيبة التي تحدث لأناس اعرفهم وهي خارج منطق العقل، بل قد تفاجئ الخيال: أمي - رحمها الله- كانت تؤمن بأن ما اكتبه هو تملية من أصحابي الشياطين الذين كانوا يسكنون معنا في المنزل بمدينة القصارف.

فالكاتب السوداني لم يتعلم الواقعية السحرية من غابرييل ماركيز وفارغاس إيوسا، ومواسير اسكلير وغيرهم، ولكنها هي واقعه المعاش اليومي والطبيعي، 'وطبقات ود ضيف الله' هو أول نص سردي سحري في السودان، ألفه أديب سوداني قبل مئات السنين، وهو يحكي وقائع يومية بسيطة حدثت أو يظن أنها حدثت لشيوخه وأفراد مجتمعه: منهم من كان يطير كالغراب، ومنهم من ينسخ من نفسه عشرات الأشخاص، ومنهم من يستطيع أن يتواجد في أمكنة كثيرة مختلفة في نفس الوقت، ومنهم من يمشي على الماء وعجائب أخرى.

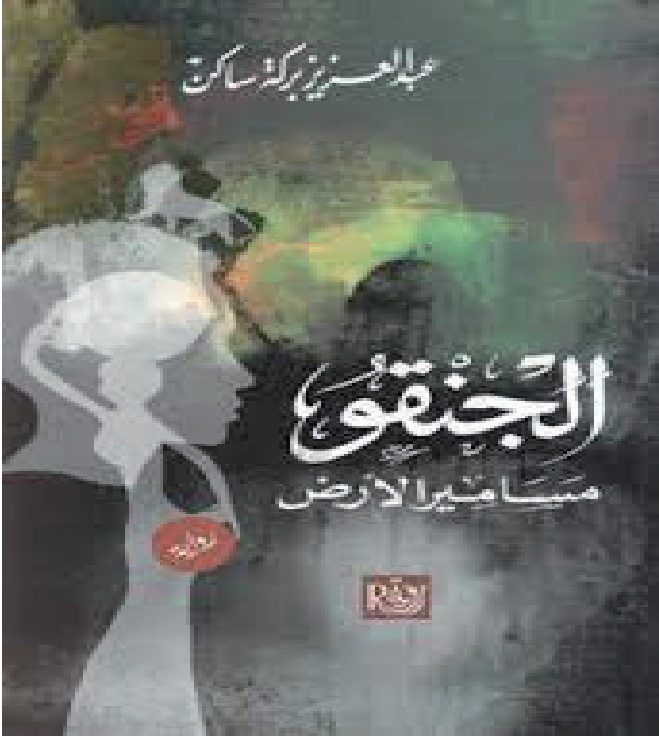
*رواية جنقو: مسامير الأرض مثيرة بوفرة تفاصيلها وأحداثها وشخصياتها وتعدد سجلاتها اللغوية والثقافية، وهي رواية تحتفي بالآخر المختلف وبالأقليات العرقية واللغوية والدينية وتمثيلاتهم الثقافية. وقد لاحظت في هذا السياق هيمنة رؤية تسعى إلى نقض منطق الأحكام المسبقة الجاهزة في خصوص الاختلاف والاحتفاء به بوصفه مصدر إثراء وخصوبة. الجنقو أو العمال الموسميون العابرون يتحولون إلى مسامير في الأرض، أي إنهم يكتسبون صفة الثبات. كيف جاء تفكيرك في هذه الرواية؟



معا. لا أتناول الموضوعات الدينية والعقدية بالانتقاد، فهي خيارات ناس لم تتح لهم خيارات أخرى وفقا للطرف التاريخي واليومي وأحيانا السياسي، لكنني اهتم بالأخلاق والقيم الإنسانية ما بعد تلك المقولات المعطاة، لأن فهمها أيضا هو مستويات من الإفهام والتأويل، هنا أجد ما أضع فيه وجهة نظري في الحرب والحب والسلام وضروب الإنسانية الأخرى، فمشروعي هو الإنسان، ليس أكثر أو أقل: فالأدب ليس دينا كما أن الأديب ليس نبيا، ولكن الأدب يعمل عمل الدين ويقوم الكاتب مقام النبي، وخاصة بعد أن انقطع سيل الرسائل السماوية، فالآن وقت الرسائل الأرضية.

*لاحظت أن كثرة من النقاد تصنف تجربتك الروائية في خانة 'السحرية الواقعية'. أعتقد في هذا المعرض أن احتفاءك بالتقاليد والعادات والتمثيلات الثقافية للسودان المتعدد لا يتأسس على منطق السحري الواقعي؛ بحكم أنه يرصد التعدد الحقيقي للمجتمع السوداني وبمعزل عن تلحم السحرية الغرائبية، قرأت مرة أن السحري مرادف للشطط في التخيل هل تعتقد أن ما تكتبه عن الحقيقة السودانية خيال مفرط يناقض ما هو حاصل في الواقع؟

لقد قلت ذلك كثيرا، إن الواقع السوداني هو واقع سحري بطبيعته، وعلى الكاتب لكي يكون منطقيا ومتوازنا فنيا، ولكي يحترمه القراء، عندما يكتب أن يقوم بالحد من هذه السحرية المنفلتة للواقع، ولكي أوضح أكثر للكثيرين الذين لم يعيشوا في السودان أو ما كانوا لصيقين به، مثلا في بيتنا، أنا وأمي وأهلي كلهم والجيران نؤمن تماما بما يسمى 'الببعاتي'، وهو شخص يستيقظ بعد الموت بثلاثة أيام من موته، هو بالطبع من مجموعات سكانية بعينها. كل من في خشم القرية وهي قريتي الصغيرة التي نشأت فيها،



* اعتمدت في هذه الرواية صيغة في الكتابة تحتفي بالعامية السودانية؛ بحيث يمكن القول إنها السمة المهيمنة. لماذا هذا التوظيف المكثف للعامية؟ وهل تعتقد أن من شأن ذلك أن يشكل عائقا أمام تواصل أكثر فاعلية مع جمهور المتلقين في العالم العربي؟ وبتعبير آخر، ألا يشكل هذا الحضور القوي للعامية سببا في تقليص انتشار هذه الرواية الجميلة؟

استخدامي للعامية السودانية ليس استعراضا ولكني كنت مجبرا على ذلك، ساقني لها الأبطال الذين لا يعرفون اللغة العربية الفصحى، وهم في الغالب أميون، فلا يبقى للرواية ذرة من الصدق الفني عندما تقول الصافية الأمية البسيطة التي لم تدخل المدرسة في حياتها لود فور الذي مثلها في ذلك: إلى أين أنت ذاهب يا أيها الرجل؟ إلا إذا تلبستها روح شيطان مثقف في حلقة زار، ومعروف أن اللغة العربية الفصحى لا توجد في الشارع السوداني، إنها لغة تدوين ومدارس، كما أن بناء الشخصية يتضمن لغتها أيضا وطريقة نطقها للجملة ومشيتها على الأرض وعاداتها وتقاليدها، وأي خلل في واحدة من تلك قد يربك القراء. في المستقبل سيتقبل الناس العامية السودانية وسيحبونها، عندما يحبون الآداب والفنون السودانية. هذا لا يمنع أنني في رواية مسيح دارفور اتبعت طريقة أخرى غريبة لكي أتجنب الاستخدام المفرط للعامية، وهي تحويل الكلام

يمكن أن أطلق عليها رواية الشعوب السودانية، فالجَنَقُو من معظم قبائل السودان، شماله وجنوبه شرقه وغربه ووسطه، ومكان الرواية هو الحدود الدولية بين إريتريا وإثيوبيا والسودان، وهذا المكان أيضا يمثل طريقا للحجاج في قديم الزمان الذين يعبرون إفريقيا إلى باب المندب، إلى اليمن إلى الجزيرة العربية، وهذا المكان يحتوي على أكثر الأراضي خصوبة في السودان وأصلحها لزراعة السمس والذرة، وهو أيضا نقطة نزاع حدودية بين السودان وإثيوبيا حيث تحتل إثيوبيا مثلث الفشة الخصيب وتستغله من أجل توفير الذرة لشعوبها الذين يعانون من قلة الأراضي المسطحة ببلدهم، وتسكن فيه قبائل الدول الثلاث في تداخل بشري ولغوي وثقافي فريد، إذا المكان كان له أثر كبير في تحديد شكل الرواية وجوها، بل نظام الراوي فيها بالأخص، فالرواية في رواية الجَنَقُو متعددة، وكل شخص فيها كان راويا بطريقة أو بأخرى، ويلاحظ أيضا سيطرة نظام الحكايات في الخمارات الشعبية على طريقة الروي، حيث لا توجد حقيقة كاملة مسلم بها، وتختلف الحقائق وفقا لموقع الراوي، وأحيانا يصبح القول حقيقة في لحظة حكيه فقط، فمن هو ود امونة خارج أنظمة الحكي والقولات وما يشبه الندوات في الحانات الشعبية؟ كما أن الرواية استفادت من التنوع اللغوي الجميل ونظام اللهجات واللكنات، ويستطيع أي شخص من منطقة القضارف أن يحدد قبيلة المتحدث عن طريق نطقه في الرواية، فلقد كنت دقيقا جدا في ذلك، أي أن بنية الشخصية تضمنت لغتها أيضا، سنشرح ذلك أكثر في مكان آخر من الحوار.

رواية الجَنَقُو هي دعوة للتسامح والمحبة، ودعوة للتخلي عن الزيف والإدعاء، دعوة لكي يعيش الناس الحياة بجمال وصدق، منطلقين من معطيات واقعهم، مهما كان هذا الواقع حزينا وأليما وتسيطر عليه دولة بوليسية تلوي عنق حقائقه بشدة، ويحتكره اللصوص والمرابون والأنبياء الكذبة، بإمكان الأشخاص أن يصنعوا ثورتهم أيضا بما لديهم: هنالك نافذة تظل دائما مضاءة.

الغريب في إن هذه المجموعات غير المتعلمة، تعي جيدا موقعها التاريخي ومكانتها الاقتصادية، وهم الذين أطلقوا على أنفسهم اسم مسامير الأرض ويقولونها بفخر، ويظنون أن الأرض بدونهم سوف تنهار، فهم المسامير التي تبقّيها ثابتة.

المحلية، وكل ذلك رغبة منا في أن نسهل مهمة القارئ العربي.

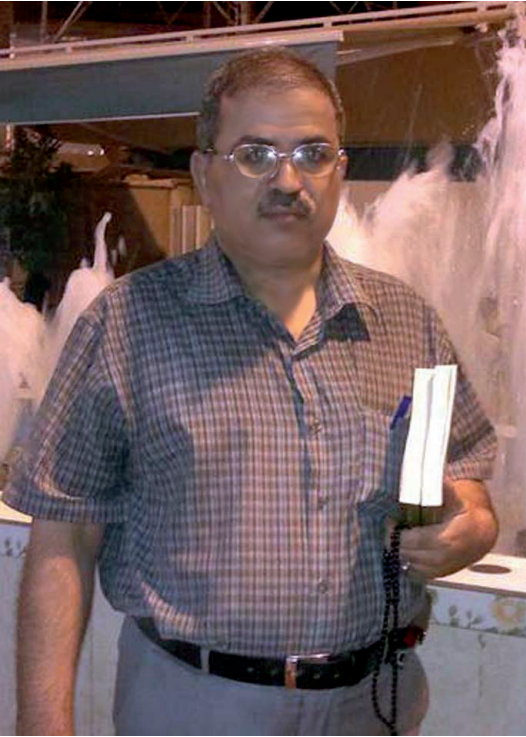
*تلك حكاية طويلة ومؤسفة مع الرقيب في البلاد العربية عموما والسودان بشكل خاص. وكانت أغلب أعمالك عرضة للحظر وآخرها رواية "الجنقو: مسامير الأرض". هل تعتقد أن مشروعك الروائي لا يمكن أن ينمو ويتوسع ويستوي على عوده إلا في سياق من الحرية والديمقراطية؟ هل أسهم ما يسمى بالربيع العربي في مضاعفة مساحة الحرية؟

لقد عانيت كثيرا وما زلت أعاني من الرقيب والوصاية الحكومية على كتابتي، وهذا لا يخيفني كثيرا ولو أنه يربكني، ولكنني اكتب بصورة متواصلة ولا أضع اعتبارا للقوانين المقيدة لحرية الكتابة والنشر في بلدي، طالما أستطيع أن انشر كتابي في مصر وسورية وأوربا أيضا، فالحرية دائما متوفرة في مكان ما من العالم، ويحزنني أن غالبية القراء في السودان لا يستطيعون الحصول على كتابي المصادرة في الداخل، خاصة في المدن التي كتبت عنها والناس الذين هم أبطال رواياتي، فأنا احلم باليوم الذي تتوفر فيه كتاباتي في المكتبات الصغيرة بالقرى والمدن البعيدة، ويستطيع الناس شراءها دون أن يلتفتوا يمينا ويسارا خوفا من الشرطي.



المباشر إلى كلام غير مباشر، وبذلك تجنبت كثيرا من الحوارات، كما أنني قمت بما يشبه الترجمة للحوارات التي يفترض أنها دارت في الرواية باللغات الدارفورية





الحمال ولغة الإشارة

د. تومان غازي الخفاجي

العراق/ النجف

dr.tomanalkafagy@yahoo.com

حين وصلت بعثة الطلبة العراقيين إلى الهند، اندهشوا مما رأوه من تواصل الناس بلغة الإشارة، حتى الحمال الذي حمل حقائبهم لم ينبس ببنت شفة إلا في نهاية المطاف، قال مودعا: أريد أن أقبل أخواني وأروح، قالوا: أنت عراقي؟ قال: نعم، قالوا: ظننا أنك أكرس، قال: أبدا، لكن المدينة اتفقت على التواصل بلغة الإشارة، ومن ينطق وبخوه بالمثل الهندي: "السكوت سكيانة، والطلاقة صفاقة". فقال أعضاء الوفد: سمعنا بذلك، ولم نصدق، ولعل الله هداك إليك لتعلمنا شيئا من لغة الإشارة، قال: لغة الإشارة لا تعلم إلا بالصمت. وهذا ما عانيت أول ما جئت إلى الهند عرفني رئيس الحمالين، وكان عراقي الأب، اسمه مولانا ناصر، فدعاني وشغلني عنده، كان كثير الصمت لم أسمع منه في البدء إلا ثلاث كلمات: أنت عراقي، اتبعني؟. ولم يسمع مني إلا كلمة (صار)، التي علق عليها مرة قال: إياك أن تنطق غير هذه الكلمة، والأفضل أن تحذفها من لسانك، فقلت: (صار)، قال: احذفها، فهزرت رأسي ومضيت.

عشت سعيدا مدة عقدي معه، يعطيني أحيانا أكثر مما استحق فأشبع، وأحيانا يعطيني أقل فأجوع، وأقول في نفسي: هذا قليل، لكنني كنت أعوذ بالله من الشيطان، حتى حدثت الحادثة المشؤومة بسبب كلمة جديدة من اللغة المنطوقة فافترقنا وهو غير راض عني، وأسفاه!! وراح يبكي.

فقالوا: ما هي الكلمة؟، قال: لا أقدر أن أنطقها ثانية فدعوني أروح.

استدار الحمال فأمسكوه، فقال رئيس الوفد: بالله عليك أكمل ما بدأت به، لنفهم شيئاً من تجربتك فنحن أخوتك موفدون للدراسة هنا. فتنهّد الحمال وقال بصوت أجش: كلمة ملعونة لا أدري كيف أوحى بضدها؟! في آخر شهر من سنة العقد تقاوم مولانا ناصر على شحن عشرين سفينة عظيمة بألف ليرة، فاشتغلنا مئة حمال ليل نهار مدة شهرين، ولما انهينا الشحن ناداني بالإشارة، فأتيت إليه ووقفت مطيعاً كعادتي، كان جالساً على البحر وأمامه طاولة عليها صرة كبيرة فيها الألف. رفع الصرة وأسقطها فرن صليل الليرات، ثم رماني بها فلققتها، قال: انتهى عقدنا، تأخذها وتستقيل، أو تردها وتجدد العقد معي؟. وكان علي إطاعة أحد الأمرين من دون تجزئة بلغة الإشارة، فالألف واحد، والواحد مقدس مثل الله، لكنني تقدمت نحوه، فظن أنني أريد أعادتها إليه وأجدد العقد معه، فقال: ارمها، قلت: لا أريد تجديد العقد، قال: امض بها، قلت: أفهمني مولانا، قال: إنني أخاف من اثنين إذا اجتمعا: اللغة المنطوقة والمال. فظننت أن الرجل لا يغضب إذا اكتفيت من الصرة ببضع ليرات، فقلت: هذا كثير. قال: وأسفاه، حذرتك من لغة الضلالة، فمن قال كثيراً اليوم، قال قليلاً بالأمس، أنتكر أنك قلت: قليل في يوم ما؟! قلت: قلتها في قلبي، قال: هدفني الوحيد قلبك، خذ مالك وأغرب عن وجهي فراقاً أبدياً بلغة الإشارة، قلت: لا أخذه بلغة الإشارة، قال: ارمه لي بلغة الإشارة، فرميته فرماه في البحر. فرأيت الليرات تغرق بمقبرة جماعية، وأرواحها تخرج بالفقايع. فعرفت أنني مطرود من جنان مولانا ناصر طردة إبليس. فسرت هائماً على وجهي أطلب مأوى وصديقاً، فوجدت المدينة تعمل كلها بلغة الإشارة، إما أن تأكل وتبيت نقداً، أو تأكل وتبيت مجاناً، ومن مكان إلى آخر حتى أقصى المدينة رأيت من سحنته يبدو أنه صيني يخرج من المدينة فافتقت أثره، فأبعد في الغابة حتى جلس تحت أجمة كثيفة، فجلست منه غير بعيد، فلم أثر انتباهه، فأخرج نايًا وعزف عليه، وحين انتهت المعزوفة قلت: لأجامله لعلّي أتقرب إليه، فقلت: أحسنت، فرطن ورماني بحجارة فخفت منه برغم من صغر حجمه فلم أرد عليه، بل انحنيت له فتبسم، ثم ما لبثنا صامتين حتى جاء ثالث وجلس قربنا ورابع حتى صرنا خمسة أشخاص، قلت في نفسي: يبدو كلنا مطرودون لجهلنا بلغة الإشارة. جلسنا صامتين طويلاً ثم تحدّث أحدهما والآخر وتكلم أربعة منا فلم يفهم بعضنا بعضاً، كما توقعت من السحن الغريبة، لكن خامسنا فهم ما حدث من عدم التواصل فبأباً ساخراً بنا وهز يده، فخجلنا وانصعنا له يعلمنا لغته الرائعة، فتفاهمنا

وعشنا حياة حلوة، قصصاً وحكايات جنّ وقصائد شعر وموسيقاً. خبّلنا هذا الأخرس، كان أكثرنا يستحسن مقاطع الناي الجميلة، فكان يستعيدها، فقلنا: كيف تميز هذا؟! هز رأسه ونهض وحشاً آذاننا بالفلين، وأشار إلى الصيني أن اعزف، فعزف، ثم أشار إليه توقف، فتوقف، فأرانا عدد حركات الأصابع وارتفاعها عن الثقوب وتتابعها، ثم وصف هذا النوع من الحركات بأنه رتيب، ولكنه ممهد لما سيأتي بعده، وهكذا أصبحنا نستمتع بصوت اللحن ممثلاً برقص أصابع الصيني.

قال رئيس الوفد: أشجنتنا قصتك، وشوقتنا لمعرفة لغة الإشارة، سنزورك في أقرب فرصة. تعال غدا تغد معنا، نريدك أن تحمل مصادرها إلى قاعة الامتحان، فقد يحدث سوء فهم، وتقف ظهيرا لنا في القاعة وسندرج اسمك ضمن قائمة الوفد.

قال الحمال: شرف عظيم لي، لكنني حملت أثاثاً كثيراً إلى الجامعة ورأيت حلقات الدرس فيها، ولم أرهم يحملون مثل هذه المصادر.

قال رئيس الوفد: لا تتدخل فيما لا يعنك، فأنت رجل حمال مقابل أجر.

هز الحمال رأسه وخرج، وفي اليوم التالي عاد بالدجاج المشوي، فناولوه دجاجة كاملة، فأبى الحمال أن يأكل معذراً بالإشارة، قالوا: هي لك تأكلها الآن أو ليلاً.

وحين أنهى أعضاء الوفد غداءهم، تناولوا بعض مصادره وراحوا يتذكرون استعداداً للامتحان، قال أحدهم: أ =، ولا يمكن أن تساوي (ب)، قال رئيس الوفد: القضايا نوعان: عملية وشرطية، العملية بسيطة. فقاطعه أحد الأعضاء قائلاً: والشرطية بسيطة أيضاً: كل (س)، إذا لا (ص) يساوي لا (ص)، وقال الآخر: قانون العلية لكل علة معلول، قال الآخر: العلة ترادف السبب، وقيل لا ترادفه...

ابتسم الحمال، قالوا: ما بك؟ قال: لم أفهم شيئاً، قالوا: لأنك لم تجالس العلماء، قال: بل جالست رئيس الجامعة نفسه، وكنت أفهم ما يقول؛ لأنّ الرجل يستعمل لغة الإشارة، حتى أنني سألته مرة عن الدجاجة، فمددتها نحوه هكذا، ففهم السؤال وأجاب مؤشراً بسببته إلى الأسفل وكشر، ثم رفع إبهامه إلى الأعلى واستبشر، ففهمت أنّ الدجاجة جزءان، جزء دوني يخرج من تحت، وآخر علوي؛ عمل وتدبّر، فصرّت لا أكل إلا بعد عمل شاق، وتدبّر عميق، وفهمت الدجاجة بالذبح روحها تخنس في اللحم، وتظهر في أكلها علماً...

دعوني أجب، قالوا: اسكت، إنك حمال. قال رئيس اللجنة: دعوه، فهو أحد أعضاء الوفد، وأجاب صحيحاً على السؤال الأول. رنّ جرس الإنذار، فقالوا: أجب. رفع الحمال أصبعيه بشكل مقص شاقولي وحرك يده يمينا وشمالا، ثم سحب يده إلى الورا، ومدّ بها نحو الأستاذ الهندي بسرعة. فقال الأستاذ: (جواب يهوسجه بول جيني). هزّ رئيس اللجنة رأسه مبتسما، وقال: انتم ناجحون حتى إذا لم تجيبوا على سوالي، احم: يخرج ميتا من حي، ويخرج حيا من ميت؟

صنف أعضاء البعثة، والتفت رئيس الوفد إلى زملائه، قال: حان دوركم السؤال بالعربي، فعيب علينا كل مرة نستعين بالحمال، قال أحدهم: الوقت قصير، قال الآخر: لا فائدة من الاعتراض على الوقت، قال آخر: أظن يعني الله، قال رئيس الوفد: الله لم يخرج من ميت، قال آخر: إنه آدم، قال رئيس الوفد: آدم لم يخرج منه ميتا. دق جرس الإنذار، فالتفتوا نحو الحمال فأروه صامتا كالأبله لا يريم، فقالوا له: تكلم؟ جفل الحمال، وقال: أئسمحون لي؟ قالوا: أئست أحد أعضاء الوفد؟! قال الحمال لرئيس اللجنة: أعد السؤال، فأعاده عليه، ركز الحمال نظره في سقف القاعة، وزمّ شفّتيه وقطب حاجبيه وبحركة بطيئة مدّ يده إلى عبّاه واخرج الدجاجة ومدّها نحو رئيس اللجنة. هبّ أعضاء اللجنة الامتحانية من كراسيهم واقفين ورددوا: (جوابات يهوسجه بول جيني)، ولكنهم زادوا على هذه الكلمة كلمة (هزار بوند) التي استمروا يكررونها، ثم بدأت النبيرة تنخفض تدريجيا حتى سكتوا، وساد الصمت.

تناول رئيس اللجنة ورقتين وقدمهما لأعضاء اللجنة فختما عليهما، ثم ختمهما هو بقوة، وسلّمها إلى رئيس الوفد مهنا ومشيدا بدقة مضامين الإجابة على أهم أسئلة الفلسفة والمنطق، باستعمال لغة الإشارة. تضمنت الورقة الأولى الأسئلة والأجوبة، والأخرى تضمنت صكا بالجائزة الأولى التي رصدتها الجامعة في الهند لمن ينال درجة الشرف، وهي ألف ليرة ذهبية.

حمل الحمال المصادر الثقيلة وسار خلف أعضاء الوفد وفي مكان غير بعيد سلموا الصك إلى مدير بنك الجامعة، الذي راح يتفرس في الوجوه، قال: كم لبثتم في الهند؟ قالوا: آئينا أمس. قال: (مشير للحمال): وهذا معكم؟ قالوا: إنه حمال، قال: أدري، ولكن أجا معكم؟ قالوا: إنه ليس طالب علم، قال منفعل: يا لهذه اللغة المضللة كل مشاكل المدينة تحدث من الوافدين الجدد، إني أسأل عن شيء

صرخ رئيس الوفد: ويلك هذي عقائد بوذية، أئؤمن بالتناسخ؟ قال: أئؤمن بالله، قال رئيس الوفد: أئزور معابدهم؟ قال: المسجد، قال رئيس الوفد: لقد أضلك الشيطان، قال الحمال: اللغة المنطوقة مضللة، وهو ما أخشاه عليكم في الامتحان، فافتصدوا منها، قال رئيس الوفد: الأجدرك أن تنصح نفسك، شغلتننا عن المذاكرة، وراح علينا الوقت، هيا احمل هذه المصادر، ولا تنس نفسك بالقاعة، وخذ دجاجة معك فقد نتأخر وتجوع.

أخذ أعضاء الوفد مواقعهم في قاعة الامتحان، وارتابوا من سحن أعضاء اللجنة وأسمائهم الغربية التي وُضعت أمامهم على منصة لجنة الامتحان، ولم يتبدد قلقهم حتى ربح رئيس اللجنة بالوفد بلسان عربي، وبين ما اجتمعوا من أجله، ثم أذن بالإشارة لأحد العضوين أن يوجّه سؤاله، فضمّ الأستاذ أطراف أصابعه وجعلها باتجاه الأرض وراح يحرك يده أعلى أسفل، ثم ضغط ساعة التوقيت.

صنف الطلبة برهة وقالوا: ما يعني؟! قال رئيس اللجنة: السؤال بالإشارة، لأنّ الأستاذ لا يعرف العربية، والجواب - إذا أردتم درجة كاملة - يفضّل أن يكون بالإشارة أيضا، وإلا لجأت إلى الترجمة التي تقلب الصّح إلى خطأ لا محالة. حار أعضاء الوفد في فهم المقصود، وتشاوروا فيما بينهم، قال الحمال: اسمحوا بالإجابة؟ قالوا: اسكت. سكت الحمال وعادوا يتشاورون حتى رنّ جرس الإنذار معلنا عن قرب نهاية وقت الإجابة، قال الحمال: دعوني أجب. قالوا: يا الله. بسط الحمال كفه ورفع وسطى أصابعه وراح يلاعبها للأستاذ، فاستدارت عيون الوافدين وفغروا أفواههم خجلا وخوفا من الاهانة والطرّد، وصاح الأستاذ الهندي: (جواب يهوسجه بول جيني). قال رئيس الوفد: إنا نبرأ منه، قال عضو آخر: أطرّده، إنه حمال، قال الحمال: جوابي صحيح، وقال رئيس الوفد: إذا طردونا سننتقم منه، لقد حذرناه مرات. إذاك قال رئيس اللجنة: يقول أحسنتم أحسنتم جوابكم ممتاز، وإن كان في آخر لحظة.

تنفس أعضاء الوفد الصعداء، ونظر إليهم الحمال مبتسما، فأشار رئيس اللجنة إلى العضو الثاني أن يوجّه سؤاله، فمدّ سبابته وضمّ باقي أصابع يده، ورفع أصبعه إلى الأعلى وأنزلها إلى الأسفل، ثم سحب يده إلى الورا ووجهها بسرعة إلى الأمام كمن يطعن شيئا، وضغط زر الساعة. فبدت أمارات الدهشة على وجوه أعضاء الوفد بخلاف الحمال الذي امتقع وجهه، ولم يتمالك نفسه حتى ضرب مسند كرسيه بقبضة يده، فالتفت الأعضاء إليه، فقال:

فتجيبون عن شيء آخر، أريد أن أقول: أجباء معكم من العراق أمس؟ قالوا: كلا، قال: كم لبث في الهند؟ قالوا: ثلاث سنين، قال: المال لا نسلّمه إلا له؛ لأنه أفهم منكم بلغة الإشارة، ولأنكم لا ترغبون في تسليمه للحمال فهناك حل آخر، تعالوا وقفوا على محيط هذه الدائرة (للحمال) وأنت في المركز، سألقي المال عليكم ومن تمسسه الصرة فهي له يتصرف بها بما يشاء.

جلس الحمال في مركز الدائرة واضعاً المصادر في حضنه، وهزّ مدير البنك رأسه معبراً عن رضاه، ثم رجع مسافة، وألقى بالصرة نحو الدائرة، قفز أعضاء الوفد للإمساك بها، قفزا عشوائياً سقطت على إثرها عمامة رئيس الوفد ودارت كعجلة فقدت سرعتها بعد مسافة فاستدارت على نفسها وانطرحت، في حين انهمك الآخرون في تجاذب الصرة حتى انشق قماشها فتناثرت الليرات منها خارج الدائرة ومنها ما سقط في حضن الحمال فراحوا يلنقطنونها حتى رفع أحدهم فخذ الحمال، ونظر إلى ما تحته. قال مدير البنك: لا مال لكم عندي، حتى تأتوا متقنين لغة الإشارة، وإلا أخبرت السلطات بما فعلتم ليخرجوكم من المدينة.

عادوا مُطرقين وساد الصمت بينهم، وكأنهم امتثلوا للغة الإشارة قهراً، حتى التفت رئيس الوفد فرأى الحمال وجماً ينوء بالمصادر بعيداً عنهم، فكسر حاجز الصمت وقال: إني أشعر بالخزي، قال آخر: لو لم نفعل هكذا لأخذ الجائزة الحمال، فمدير البنك منحاز إليه حتى بالدائرة حين وضعه في المركز؟!، قال آخر: ولكنه بقي قاعداً ونحن واقفون، وكان من المفروض أن يلقفها واحد منا ويوزعها علينا، قال آخر: فكروا في اللغة التي نستعيد بها المال، قال رئيس الوفد: ليس لدينا إلا الحمال، فهو الذي حل الأسئلة كلها، لكنني أخاف أن يطلب منا مبلغاً كبيراً، ورأيت حتى لو طلب نصف الجائزة نعطيها مقابل أن يعلمنا لغة الإشارة، وإلا بقينا في كل صغيرة وكبيرة تبعاً له، قال آخر: لا تستعجل في هذا العرض، فأنا أريد اختبار الرجل، أمعقول أنه فهم هذه الأسئلة الفلسفية العميقة؟!!!، قال رئيس الوفد: المهم هي النتيجة، قالوا: بل المهم هو الفهم، فلا نستأجره على رمية من غير رام. ها نحن قد وصلنا، يبدو أنه غاضب، فدعوه يدخل قبلنا.

دخل الحمال ووضع رزمة المصادر على الأرض بقوة، واستقام وتنهّد، وهمّ بالانصراف، فسّد أحد أعضاء الوفد عليه طريقه وقال:

- قد أسديت لنا فضلاً لن ننساه، ونطلب منك أن تعلمنا طريقة لاسترجاع المال بلغة الإشارة، ولك فيه حصة.

- لو تركتم الصرة تقع في حضني، لتقاسمناها بالتساوي، أو ألقيناها لكم بلا نزاع، المال ضاع بلغة الإشارة، فما تريدونه كله يضيع كله. وهذا فراق بيني وبينكم. فهاتوا أجري، فلقد شبعتم من صحبتكم ما لم يتحمّله حمال؛ حمال حمال حمال... هي فخر عندي؛ وعندكم استهزاء، صبرت عليه فجوزيت بأن أجل الحمال، وأكب العلماء مطرودين يجرون وراءهم أذيال الخيبة. مادمت كما عهدتكم، ما إن أسمع بعراقي يأتي الهند يطير فؤادي إليه فرحاً، أقول: لعل أهلي تغيّروا، فأرجع، لكنني لا أرجع، وأخاف أن اطرد معكم فامحوا اسمي من قائمتكم، وإلا أخبرت السلطات.

- لك ما تريد لو حل لنا أسئلة الامتحان.

- فهمت من السؤال الأول أن الرجل سبنا فرددت عليه بسبب أشنع، لماذا تضحكون؟!

- إنه قال: يسقط المطر.

- يا لله!! وفهم من تحريك إصبعي يخرج الزرع.

- يعني أنك لم تفهم قانون السببية؟!

- ما أعظم لغة الإشارة. وما يقول السؤال الثاني؟

- يقول: في السماء وفي الأرض إله واحد.

- إني لا أصدق ما مكتوب عندكم، فلغة الإشارة لا تترجم إلى لغة أخرى، إني فهمت منه: تطير في السماء أو تحط في الأرض إلا أن أفقاً عينك، فأجبته: لا يمكن إلا أن أفقاً عينيك الاثنتين، لماذا تضحكون؟! لغة الإشارة تسري حيث القصد، جيمّ جنّة، جيمّ جهنم، عندي سباب وعندهم فلسفة.

- يعني أنك لم تعلم من إخراجك الدجاجة كنت تقصد أنها خرجت من البيضة، والبيضة خرجت منها؟!!

- أبداً فهذا السؤال لم أفهم منه شيئاً؛ لأنه منطوق. وما لم يدركه عقلك تجيب عليه الدجاجة.



حسنا

د. الجليلي الغزالي
المغرب

حسنا كاعب حسنا، لها جسد كعود البان، ووجه جميل زاده خداها اللذان تغشاهما حمرة الخجل حسنا وبهاء، وفرع ذهبي يتدفق على كتفها تدفق الشفق الأحمر على رمال الصحراء، وجيد مطوق بعقد كجيد الحمامة أضفى على جمالها عزا وفخرا...

يراقب شباب كثر حركاتها عل أحدهم يسرق منها ابتسامة تدخل الدفء إلى قلبه... مرت حسنا قرب مقهى، فلفتت انتباه شاب يبدو من محياه أنه يجيد مهنة قنص الفتيات، فتلمل في مكانه، وقام، وقعد... ضاقت به الأرض بما رحبت... بغتة، عادت حسنا، فرأها الشاب، وخرج على التو يتعقب طريقها... إنتظر حتى خلا الجو من المارة، وضاعف خطاه، فأحست بوقع أقدام وراءها، وتلفتت فإذا به يستقبلها بابتسامة تحمل أكثر من معنى، وبادرها قائلا: عفوًا آنستي إن كنت قد أزعجتك... أتأذنين لي بأن أتحدث إليك بضع دقائق في أمر يهمنا؟

فردت:

أعذرني سيدي، لا يمكنني ذلك في مثل هذا الوقت، وفي مثل هذا المكان، إذا كنت مصمما فاطرق بابنا، واطلب يدي من أبي...

واصلت حسنا سيرها، وتابعها الشاب متوسلا إليها:

آنستي، أقسم إن نيتي صادقة، وقصدي شريف، صدقيني، وثقي بي، وأرى آنستي أنه من الضروري أن نجلس معا، وأن نتجاذب

أطراف الحديث، وأن نتعرف بعضنا، وأن نرسم خطة تحكم مستقبلنا...

أنا أقدر رد فعلك، لكنني أقترح لو نلتقي غدا صباحا أمام معرض الأزياء لنبتاع بعض المتطلبات، ثم نقصد منزلكم لأكلم أباك في قضية خطوبتنا فزواجنا... فهل أنت موافقة أنستي؟

أطرقت قليلا، ثم قالت:

أجل، طابت ليلتك

وطابت ليلتك أنت أيضا أنستي...

نعم، لقد دوّخها بعباراتٍ ظاهرها عسل، وباطنها سُمّ قاتل، فأنصرفت وكلها تفاؤل وأمل، وقضت ليلتها تتأمل السماء، وتتاجي قمرها، وتحدث أنجمها... أما الشاب فقد انصرف وهو يخفي لها بين ضلوعه ما لن تُطيقه، وما لن تستطيع تحمله...

تَنفَسَ الصبح، فاستيقظت حسناء، وتناولت وجبة فطورها، وارتدت أجمل ثيابها، وتضوعت بأطيب عطرها، ثم انطلقت كالسهم نحو المكان المحدد...

لما وصلت ألفت الشاب في انتظارها، يتبخر في ملابس فاخرة، ويحمل في يمانه حقيبة، فقالت في نفسها:

لاشك في أنه إنسان ثري

وقفت مشدوهة أمامه، فابتسم في وجهها:

أنعمت صباحا أنستي

أنعمت صباحا سيدي

كنت أخالك ستتخلفين عن الموعد

إبتسمت حسناء، وولجا المعرض، فكسر الشاب حاجز الصمت الذي حال بينهما:

ما اسمك أنستي؟

إسمي حسناء

إسم على مسمى

وأنت يا سيدي؟

أنا اسمي ماهر

وماذا عن مهنتك؟

إنني محام، وأنت؟

طالبة جامعية

وفي أي تخصص؟

في الحقوق

يا لها من صدفة عجيبة، لقد وجدت من تشاركني مهنتي، وأقسم يا أنستي حسناء إنني منذ رأيته صرت جسدا بلا روح، فقد أسرت قلبي، وأخذت لبي... وأعدك أننا سنتزوج

قريبا.

نفذت هذه العبارات المعسولة إلى أحشائها، فبددت مخاوفها:

وأين سنستقر يا ماهر؟!

ضحك حتى كاد يغمى عليه، وقال:

سترين بأمر عينك...

خرجا من المعرض، فاتجه ماهر صوب المرفأ، وركب سيارة من الطراز الرفيع جدا، وفتح بابها الأيمن:

تفضلي أنستي حسناء

لكن، إلى أين يا ماهر؟!

لا تقلقي يا حسناء، سنذهب إلى منزلنا، ثم إلى منزلكم، أسرعي فقد تأخرنا...

بدأت السيارة تطوي الطريق وراءها، وما هي إلا لحظات قليلة حتى توقفت أمام منزل يشبه قصرا، فأشار إليه وهو يقول:

بعد أيام قليلة، ستصبحين ملكة يا حسناء، وهذا هو مقر مملكتك، هيا نلق عليه نظرة خاطفة

قعدا على كرسيين قرب المسبح أمام المنزل:

كيف يبدو لك هذا المنزل يا أميرتي حسناء؟!

جميلا جدا، إنه قصر يا ماهر

أه، لقد نسيت شيئا مهما، سأعود بسرعة

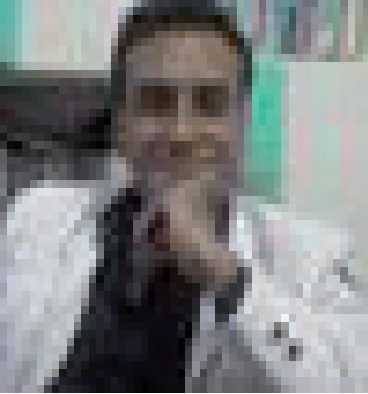
إلهي، ماذا أرى؟ لا أكاد أصدق مقلتي... شاب محام وسيم، وسيارة فاخرة، وقصر يشبه الجنة...

رجع ماهر، فقطع عنها حوارها الداخلي. لقد عاد حاملا بين راحتيه صحنًا به كأسان بهما عصير، فوضعه فوق الطاولة، وتناولوا العصير...

أحست حسناء بألم في رأسها، وأخذ النوم يغالب أجفانها... أفاقت من سباتها فإذا بها على سرير داخل غرفة داخل المنزل... نظرت إلى جسدها فإذا هو عار، وكأنها وليدة اللحظة، وكأنها شجرة تساقطت أوراقها خريفا...

قامت كالمجنون، ولبست ملابسها، فاندفعت العبرات من عينيها كالسنة النيران، وانهمرت على وجنتيها كحماة البركان، وخرجت تجر وراءها ذيول الخيبة والخسران، وغدت شمعة يحفها اللهب من كل جهة، تكاد تذوب دفعة واحدة...

فوا حسرتاه عليك يا حسناء، لقد ضاع منك أغلى ما لديك... لو ترينت قليلا، وتأملت ذاك الاسم طويلا، لتبين لك أنه ماهر في الدوس على أعراض الصبايا الحسان، أو لو أنك جعلت مكان الهاء كافا لاتضح لك أنه مكرٍ يمكر بشرف نوات الجمال الفتان...



وجه اعرفه

نور سليمان
مصر

لن توقف اسمك البحر
لكن الهاتف اعلمها . .
ان الساعة اتية لا ريب .
وأن البحر يناديها
كي تعلن بدء الرحلة
يا ايته النبتة فى شرفتها
مالك والبوح
ومال الماء
البحر يناديها
تعلن ان الوقت القادم
للشعر . .
فلايقربها البحر
وتثبت فوق وسادتها . .
مدن اخرى
ليست للبيع

تجلس دون حراك
تجتر الأيام . .
تقلب اوراق الجند .
تصنع معطفها الوردى
وتومئ . . ان دق الهاتف .
من عينيها . . ضوء ثاقب
ينسل الى الردهة يستبق الشرفه
يفتح نافذة للبحر
الصيادون يجيئون اليها . .
كل صباح
لتبارك ما جاد البحر عليهم به .
وتدق الساعة
تعلن ان الوقت المتبقى . .
من ثوب الليل . . قليل جدا
لن تكمل معطفها



**الشاعر ..
من تخليق الواقع الى تهشيمه
قراءة في (دوائر مربعة ÷ لجابر محمد جابر) .**

د.علي متعب جاسم

١ - قد يكون من المناسب التذكير , ان التجربة الشعرية عند كل الشعراء - على اختلاف ازمانهم واتجاهاتهم - تتبع من تأثيرات الواقع وتعود اليه ب : الكشف او النبوءة او المحاكمة او الادانة او .. الخ . مهمة الشاعر اعادة انتاج الواقع اذا برؤية تستقل بنفسها متخذة نمطا من الافصاح الاسلوبي والتقاني ابتداء من هذا الفهم تولدت فكرة ان يرتبط الشاعر بالواقع ارتباطا ذهنيا تحكمه وتتحكم به لغته . وسنتجاوز تفاصيل كثيرة قد لا تخفى على متابع الحركة الشعرية الحديثة وبالذات في العراق , لكننا سنقف على ما يقوله سامي مهدي في معرض حديثه عن جيله الستيني والتحول الذي اوجده على صعيد " علاقة الشاعر بالواقع " . يقول : " ان الشعر الخمسيني كان قد انهمك طوال عقد كامل او اكثر في شؤون الحياة السياسية ويومياتها (و) في عكس هذا الاتجاه ذهب الخطاب الشعري الستيني فلقد عاد الشاعر الى عالمه الداخلي بغوص فيه ويستجلي غموضه ويكتشف حقيقته الانسانية وطاف لحلم فيما وراء الواقع مغامرا في مطاردة المجهول " ١ " . هذا النص المقتطع سيضعنا امام تساؤل اكيد , هو , اين يمكن ان يوضع الشاعر الخمسيني ومن ثم الستيني من " حركية الحداثة العالمية " بوصفها وعيا اخر في الوجود وموقفا مختلفا ازاء الواقع ؟ . واقع الحال يشير الى ان تشخيص سامي مهدي لم يكن مبني على رؤية واضحة للحداثة , لذا هو يهتم باقتطاع مواقف الشعراء ورواهم عن سياقاتها العامة بناء على مواقف الشعراء انفسهم وسعيهم في تجربتهم .



الشعرية / النثر " مركزيتها وغير ذلك . مما اطلق عليه عباس عبد جاسم جماليات " اللامركزية الشعرية " وهي تتمثل عنده ب " التشظي وتفتيت الواقعة الشعرية " وغيرها "٦".

هذه المقدمة الطويلة نسبيا ستقودنا الى معاينة تشظيت الواقع " في نصوص جابر محمد جابر التي اسمها " دوائر مربعة "٧" من خلال ثلاث بنيات دالة .

٢ - أ - بنية التشكيك .

ليست هناك حقائق !. الحقيقة الوحيدة التي يؤكدتها الشاعر هي « لغته » وفي ملاحظة اولية تدهمنا عنوانات نصوصه بوصفها علامات مؤسسة لها , بنمط التشكيك « ابهام الظلام , اسنان الوهم , الحاسة الكاذبة , خيول الشك ... ». هذه العنوانات تعلن بدءا ان هناك بنية غير مستقرة , قلقة تجاه الواقع لذلك هي لا تشكله من جديد ولا تغايره او تضاده وانما تشكك فيه وتدهمه بالأسئلة . في نص « حافلة الرغبة » بمقاطع الخمسة , تتحد نهايات المقاطع كلها في اثبات حالة الشك بمنطق التواصل مع الزمن , ولان الزمن هو المعيار الرئيس ان لم يكن الوحيد للتفاعل مع الواقع وكسبه , يصيح الانتهاء به والسكوت عليه تشكيكا فيه . وان تنتهي المقاطع كلها بالثيمة نفسها هو امر يستدعي القول ان الشاعر لم يكن في ذهنه المحافظة على تقانات جديدة في بناء نصه او استكمال بنائه بما يفضي مقطع الى اخر في حالة من الانماء العضوي انما يلمس قارئ النص ان ثمة نصوصا في نص واحد تتجمع لخلق

لقد اتجه الخمسينيون - في سعيهم لقراءة الواقع - اتجاها يعكس موقفهم من فهم الحادثة بصفتها انقلابا على تقانات العمود الشعري , وتوظيفا لاسلوبيات جديدة , اهمها في انماط البناء الفني " بتفصيلاته وتنويعاته " فضلا عن تعامله مع الواقع بصفة " المضمون و الفكرة " اذ تم التعاطي معها من الخارج غالبا وهنا برزت المسألة الأكثر خطورة وهي في موقف الشاعر نفسه من النص ؟ وهو ما اراد مهدي التأكيد عليه . فعند الخمسينيين يدار النص ادارة خارجية . الواقع تنتجه صور تتكرر امام الذات . وعند الستينيين اتجهت القصيدة لتكون محورا تتكون فيها الذات بمعنى اصبح الواقع مرئيا من الداخل . وفي كلتا الحالتين يصح ان نتساءل وان نجيب بالوقت نفسه , ان كلا الجيلين انتجا حادثة النص برؤية تتساقق فيما بينها وليستا متعارضتين . لكن اجيال الشعرية التي اعقبتهما انتجت تصورات اخرى عن النص والواقع , ومن الطبيعي ان يكون هذا التصور منبعثا نتيجة اغراءات جديدة عملت على انتاج وعي جديد , اعني تحديدا افكار ما بعد الحادثة , التي شرعت بالحضور شعريا في مرحلة الثمانينيات ولكن بصور متفاوتة ليس هنا مجالات تفصيلها . وانما يهمننا الاشارة الى تأثيرات ما بعد الحادثة على موقف الشاعر من الواقع . فاذا كان الشاعر الحداثي مفتتا بالواقع وان اختلفت رؤيته في التعامل معه فان الشاعر ما بعد الحداثي , انتج موقفا اخر تمثل بتجريد شفافيته والاستجابة الانعكاسية الحداثوية من طبيعيتها على حد تعبير لنذا هنتشون ٢ , وحوله من بنية متماسكة الى بنية تشظي , وذلك بوصفها - ما بعد الحادثة - حالة من التغيرات العميقة في البنى الاجتماعية والثقافية التي قادت بدورها الى تكوين عملية ادراك جديدة للواقع الذي انحسر في ادب ما بعد الحادثة ولم يعد ممكنا التعبير عنه من خلال اللغة كما يقول ليوتار «٣» . لقد استعاضت القصيدة ما بعد الحداثية عن الواقع وتعقيداته " بفيض من الصور البراقة الباهرة والترويج لمفاهيم التشظي والسطحية والسرعة "٤" والى ابعد من ذلك حين ركزت ما بعد الحادثة على الانسان المتعدد الطبقات فهو ليس اكثر " من نتاج متشظ لخطابات مشتتة "٥" وبذلك يظهر في خطابها حديث النهايات بشكل واضح . هنا اردنا التركيز على جهة واحدة من مظهرات شعرية ما بعد الحادثة , ومن الطبيعي ان هناك خصائص اخرى قد يكون من اهمها تخييب اللغة بوصفها دالا واحالتها الى منظومة متشابكة من الترميز , فضلا عن تفسير خصائص الجنس الادبي ليحتل " هامش

٢- ب : تفتيت الانا .

تظهر في المجموعة - قيد الدراسة - الانا " المنكفة ، داخلها . هي صورة من صور تهشيم الواقع وتفتيته لا لان - الانا - غير قادرة على انتاج الفعل - وان بدت كذلك - غير انها محاولة لصنع واقع مهشم ومرتد الى ذاته . وبالتالي فالرجوع الى الماضي والوقوف في اعتاب الحاضر دونما حركة ، وتوزيع الانا وتغريب المكان وتهميش دور الزمن وغيرها من الصور ، دالة بشكل ملفت على تذويب الانا بصفاتها مركزا نصيا لتتحول الى هامش متردد .

« كنا نطارد دخان الكلمات / التي احرقتنا منذ سنوات / ونحن نقف على مطفاة الذاكرة " انا عاطل عن الامل / لم ادخل ادغال الكراهية / لذلك شكرت اصدقائي / الذين اغتالوني بالنسيان " . في هذين المقطعين ، صورتان دالتان على تفتيت مركزية الانا . الشاعر هنا مترق ومغتال " رمزيا " لم يعد الاشتغال اظهار " الانا » الا انفعالا بالآخر وهو ما يلغي مركزيتها ، كما فعل بنصوص اخرى منها " ابهام الظلام " و " هو وانا والنهر " وخيول الشك " التي اعددها مقدمة واضحة لنص اخر ياتي تاليا لها ، وكونها مقدمة نص لايلغي استقلالها بالبوح وشرطية وجودها مستقلة

كما ان كونها نصا لا لأنها احتملت التأشير النصي للنص اللاحق وانما مهدت بشكل من الاشكال لرؤية الوجود الذي اقترحه النص اللاحق وهي رؤية مستتلة الى حد ما ودالة ايضا تشتت الذات وتحبيدها . والنص التالي هو و دوائر مربعة " الذي تسرب عنوانه ليحمل اسم المجموعة بقصدية دالة لما تطرحه المجموعة . وسنقف عليه لأهميته . والبدائية حين يترك الشاعر دوائر مفرغة من " الضلع الرابع " وهو ما يعني ان الدورة التي تكتمل جزئيا لا تحقق ، اكتمالا كليا ضمن احالة المربع ناقص ضلع . ثم يحل ادراك الشاعر لواقعه من خلال " الدورة العكسية " التي لمسنا مؤشراتنا في النصوص السابقة فهو دائما يبدا من نقطة النهاية لا ليعيد ترتيب الواقع وانما ليكشف عن انكساراته . في هذا النص الذي يبدا في " الربع الاخير من الليل " يكشف الشاعر عن تلاشي المكان ، لم يعد قائما ، وعن سكونية الزمن فالصمت لم يعد يقظا وعن اسئلة



جابر محمد جابر

حالة من تعدد زوايا النظر للانتهاء بوجهة نظر كلية لكنها تتكرر . :

في المقطع الاول : ذات مطر / جاء صوت على الهاتف / خلع صمتي / ولبس / صوتي وكلماتي المحترقة « . نلاحظ بدءا بنية التغيب القصدي للوعي الحاضر بالزمن من خلال التذكير « ذات مطر / صوت » غير ان التغيب بحركيته الفاعلة لن ينتهي الا الى " كلمات محترقة " واذنا افتراضنا ان " الكلمة " دائما تحيل على حركية الواقع وزمنيته فان الاحتراق هو النهاية لاية حركة مفترضة ما يعني التشكيك بقدرة الفاعل على انتاج واقع . وفي المقطع الثاني يبنني المشهد بالإسناد الى " فاعل مغيب عن الحضور قصديا في النص ايضا ، لكن في " عتمة الحواس " كان الكسل الكاذب يقترب رويد/رويدا / من مظلة الكلمات « . ونلاحظ ان " شاطئ المفاجأة يرسم في عتمة الحواس ما يحيل الى السكت . وصولا الى الاسئلة المفضية الى لا رغبة في البحث والتقصي في المقطع الثالث ثم الى " الجسد الاخرس " الذي ترك فوضى جميلة على " منطق الزمن " ثم الى الكلام المربك الذي ترك على " عنق الكلمات " . هذه النهايات لم تات اعتباطا انما كما اشرنا تؤشر حالة من الشك في قدرة " الواقع " على ان يتفاعل . تتكرر هذه الصورة بإدهاش في كل نصوصه

، لكنها تتلون بالوان اللغة الزاهية التي يجيد الشاعر اللعب معها . ففي نص " في منفاي الضوئي " وبعيدا عن المفارقة التي يشي بها العنوان ، ستكون الصورة الاثيرة فيه / النص هي " الانكفاء والهروب والهزيمة والذاكرة المستتدة والضياح " وكلها احالات واضحة على امكانية التشكيك بهذا الواقع المزردان بفجيرة الانا . وفي نصه " الحاسة الكاذبة " نلاحظ في اول انبثاقه شعرية حركية القدوم من الماضي كما اعتدناها في معظم نصوصه الا انها تسكن عند عتبات الحاضر . انهض من تحت انقاض حلم قديم / متهالك / احمل انكساراتي / نافضا عن كاهلي / ركام هائل / من الاوهام " هذا المشهد الذي تتراءى فيه حركية الزمن ينتهي في الخاتمة الى " بين طيات وسادتي / وقبل ان اغادر جسدي / وجدت خسائري اللذيذة / تتمدد على طريق معطوبة / تشبه / خطي راقص / على ارضفة الشفق " .

الانا الشعرية فيها موقف حجاج وتان من الموت . اسئلة الوجود القلقة لم تعلن جاهزيتها بعد , لذا كان الاعتراض بل الحجاج مع القدر الذي ينتهي بالقبول والرضا بل التهيؤ لاستقبال النهاية او اذا شئنا لتضع الانا نهايتها :

« وعليه .. / سأسقي اصدقائي / قهوة مرة بيضاء / وسأنصب سرادق عزائي / وافرش سجادا فاخر / لاستقبال من تجمدت دموعهم / ومن تملكهم / صمت ملتبس » .

لكن معظم نهايات الانا في النصوص , هي التي تعلن موتها وتختاره وهي دلالة صريحة على ما نذهب اليه . : قررت/ ان اخلع هم العمر .. / ان اخلق خوفي / واعلقه على مشجب احلامي / لم تعد رغبتى قائمة ” . نلاحظ اقدام الشاعر على ” الاقرار ” وما يحتمله من تحد ومجابهة وليس استسلاما وتقبل وهو ما يعني ايضا ” الاختيار بحرية ” ان يعلق الخوف على مشجب الاحلام وان ” يخلع العمر .

وفي نصوصه القصيرة جدا تتحد ثيمة الموت بإعلان ابدية الروح :

«الانتحار .. / محاولة معلنه/ للبحث .. / عن موت جميل » و « ليس لدي فائض من الحزن / لذلك .. / وقتت ساكنا / عند اقدام .. / صحراء من الرمال المتحركة / انتظر موتي / لاني اجله / ولا اهابه » . الحوار مع الموت لا يعني موقفا وجوديا , وان تمثل احيانا في ذلك وانما في الاغلب هو موقف ضد الوجود , موقف يعلن بينونة الاشياء وحقيقتها . من خلال الانفصال عنها سواءا بالموت او بالرجوع / الحنين الى الماضي الذي غالبا ما يتم باستعادة رموز دالة عليه وليس بوصفه واقعا وقد لاحظنا في معظم نصوص الشاعر تلك الالتفاتات ” المرمزة بشكل ما الى الماضي ولاسيما في الميل الى الاسلوب ذي التراكم الصوري . فالصورة قد لا تلد صورة ولكن قد تجهضها صورة في بنية محكمة تنتج ضياعا او تفكيكا مستمرا للمعنى . ما ينتج عنه ” تهميش وتحييد فكرة الثورة على ظروف الواقع ” .

في نصه ” قهوة الضجر ” :

في ليلة مأكرة / تذوقت رائحة الغياب .. / بعد ان خلعت ابواب الترقب / كانت المتاريس / تجنبي الانزلاق / وهناك اسرار اللغة / وعند اخر معاقل الحزن / وعلى يمين الذكريات / قبالة الضفة اليسرى لنهر الفرات / تركت الكراسي / تحتسي قهوة الضجر / استعدادا لمواجهة بياض الوقت / الذي سأنفقه في يوم صيفي / ممطر لا محال /

الوجود فالمعنى لم يعد قائما . هذه الثوابت الثلاث يقترحها او تقترحها الدائرة الثالثة , وهي تتضمن ضمن سياقاتها التعبيرية , صورة مسكونة بالتلاشي والتشتيت ” اهدابا تحاصر دمعات , لا تتركي الثقة في قاع البئر , ننتظر انشطار الاسرار لتتغفن الاسئلة .. » , والوصول الى حافة التلاشي في هذه الدائرة ماذا سيفضي ؟ من الطبيعي انه سيفضي الى فراغ لا يكتمل , يملأه الضلع المفقود لفضاء الدائرة الرابعة . وعلى الرغم من اقتراب النص من استثمار الصوفي – سواء باستثماره هندسة الشكل / التخطيطات او بالتسامي الروحي الذي تسرب الى بعض مفصل القصيدة الا اننا – من وجهة نظر اخرى – نقرا فيها الالتفاتات الشاعر الى عكس رؤية مشتتة للذات . ففي المقطع الثاني الذي يحوطه الشاعر بـ ” الدائرة الاولى ” ويجعلها بقسمين يستقلان النصف الاول من الليل , يعمد الى فعل الاستمرارية الذي يبقي المكان مقصيا , والزمن متفتتا ” المساء فقد شهوته / وترك محله لعصافير الخيبة والموت ترك بصمته / على اغنية مدورة ” . وفي القسم الثاني يفقد الشاعر قدرته على الحلم .

تنتهي القصيدة بالدائرة الثانية يواجه الشعر نفسه بلا ملامح واضحة , الجسد هارب لذا حين ” دق جرس المتاهة في ادني اتجهت الى ساحة الروح ” .

٢ - ج: بنية النهاية .

حين تموت اسئلة الشاعر , وتتكرر اجوبته عند النهايات , لا يمكن ان يكون ذلك احساسا عاديا بالاشياء التي تذبل من حوله وترتحل الى عالمها الاخير . الموت / النهاية ليس فجيعة فردية تتملك احساس المرء الا في حالاته العادية غير انها عندما تكون احساسا بارتباك نظم الاشياء , وتحللها وفقدان السيطرة عليها , تعني موقفا ما , وهذا ما المحنا اليه من قبل في قراءتنا للشاعر اديب كمال الدين وما نوكدته هنا في قراءتنا لجابر محمد جابر . ربما لم يخل نص من نصوصه في هذه المجموعة , من دون ان يترك سؤالا عن ” ارتداد الاسئلة وانحباس الاجوبة والمضي الى الرحلة الاخيرة ” لذا لا يمكننا عددا مجرد نهايات محسوسة انها نهايات مرسومة تضع الواقع في زاوية مؤكدة تهشيمه .

في نصه ” الصمت الملتبس ” ” عندما كنت في حضيض خيالي / وقبل ان اطفي / في منفضة الالم / اسألتي / اطل علي الموت / لان القدر اصر في عبثيته / عجا ” . / يكاد يكون هذا النص من النصوص القليلة التي تقف

الماضي , بعد ان تحول العالم الى تفكير بعد ما بعد حدثي

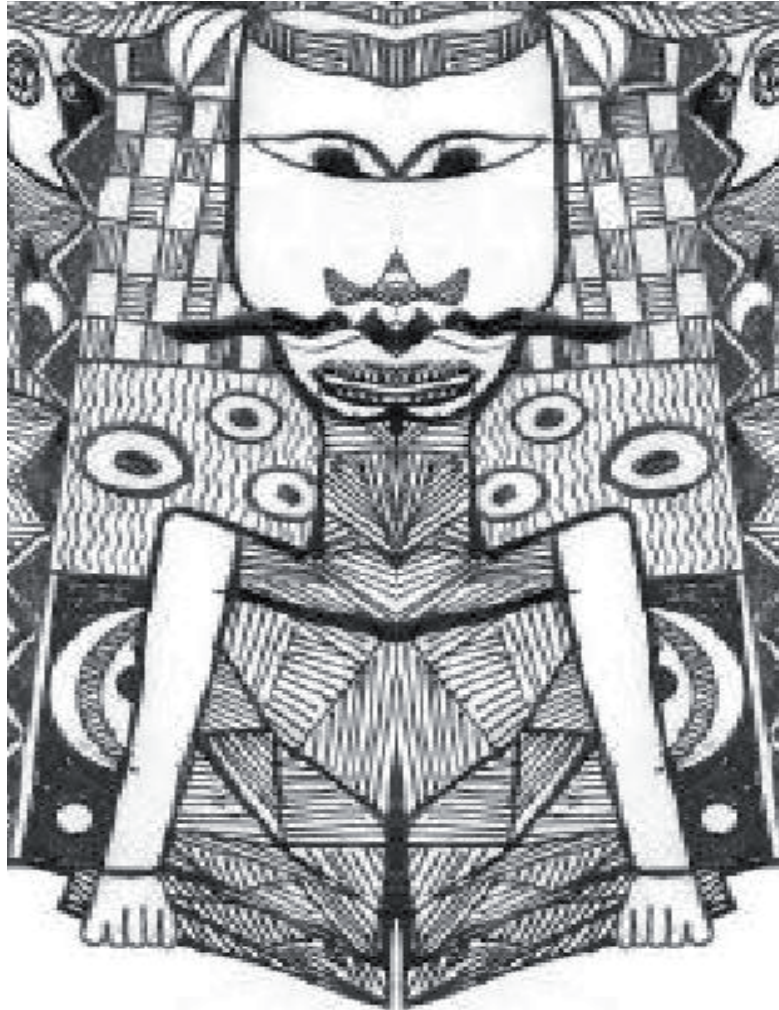
الاحالات .

- ١- الموجة الصاخبة - سامي مهدي - دار الشؤون الثقافية / بغداد - ١٩٩٤ : ٢٢٥
- ٢ - سياسة ما بعد الحداثية - ليندا هيتشون - ترجمة د. حيدر حاج اسماعيل - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - ٢٠٠٩ : ١٥
- ٣ - الفضاءات القادمة " الطريق الى بعد ما بعد الحداثة " - د. معن الطائي و امانى ابو رحمة - اروقة للدراسات والترجمة والنشر - ط ١ - ٢٠١١ : ٢٠ - المصدر نفسه : ٤٣ - ٤٤
- ٥ - المصدر نفسه : ٨٩
- ٦ - جماليات الخروج على سلطة النموذج - عباس عبد جاسم - دار الحوار للنشر والتوزيع - ٢٠١٤ : ١٥٥
- ٧ - دوائر مربعة - جابر محمد جابر - سوريا / دمشق - ٢٠١٢

لذلك صفقت باب الحلم / خلف جببي بقوة / وفتحت /.. / ورشة الموت .

يتم التركيز هنا على مجموعة من التفصيلات التي - على الرغم من جزئيتها - الا انها عامل مهم " لتجميع " بنية النهاية , ابتداءا من دلالة المكر المسند الى " ليلة محددة مرورا بالغياب واحالة الترقب الى " الخلع " وتجنب هتك اللغة وترك الكرسي , لصناعة " بياض الوقت " التي تحيل الى تلاشي كل شيء , وصولا الى " ورشة الموت " . النهاية هنا مقترح بتكتيك الشاعر نفسه , خيار للتعامل مع الواقع , وقد لاحظنا ان تلك التفصيلات لا تتجمع لتصنع النهاية انما هي تجزء لتصل الى النهاية

يمكن ان نخلص في نهاية قراءتنا ان الشاعر " الفاعل " . هو من يتمثل ويتفاعل مع الموجهات الفكرية والتحويلات العالمية لينتج موقفا منها , على الرغم من اهمية التأكيد على حقيقة ان الحديث عن " ما بعد الحداثة " يجب ان يتم بصيغة الاحالات - على اقل تقدير المعرفية - الى





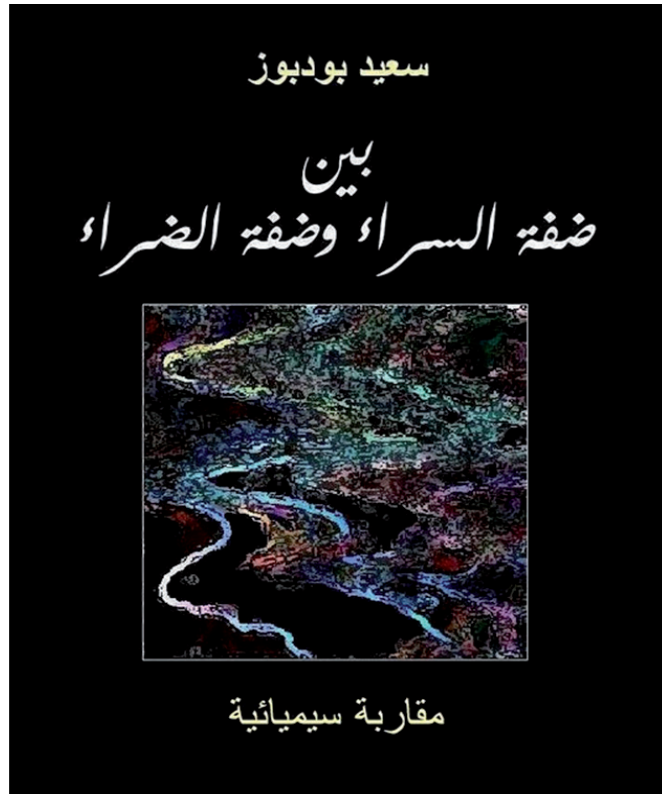
النقد السيميولوجي بالمغرب سعيد بودبوز نموذجا

د. جميل حمداوي

توطئة:

مر النقد الأدبي بالمغرب بعدة مراحل متعاقبة، ويمكن إجمالها في مرحلة الذوق (المنهج الانطباعي)، ومرحلة المرجع (المنهج الواقعي والبنوية التكوينية)، ومرحلة النص (البنوية والسيميائيات)، ومرحلة الأسلوب (الأسلوبية)، ومرحلة القارئ (جمالية التلقي). كما عرف هذا النقد الأدبي مجموعة من الحركات النقدية والاتجاهات الوصفية، ونذكر من أهمها: الاتجاه السيميولوجي الذي يقارب الظواهر الأدبية باعتبارها علامات ورموزا وإشارات وأيقونات ودوالا. ومن ثم، فقد ظهرت بالمغرب مجموعة من المقاربات والمشاريع السيميائية الكبرى، وذلك منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، كسيميائية الفعل، وسيميائية الذات والأهواء، وسيميائية الكلام الروائي، وسيميائية التأويل، وسيميائية القراءة... ومن أهم النقاد السيميائيين المغاربة الذين ساهموا في إغناء الدرس السيميائي المغربي بشكل من الأشكال، وذلك تنظيرا وتطبيقا وتأليفا وتعريفا وترجمة، نستحضر كلا من: محمد مفتاح في كتابه: "سيمياء الشعر القديم"، و"تحليل الخطاب الشعري" (استراتيجية التناص)، وعبد الفتاح كليطو في كتابه: "الأدب والغرابية"، وأنور المرتجي في كتابه: "سيميائية النص الأدبي"، ومصطفى الشاذلي في كتابه: "الحكاية العجيبة بالمغرب (سيميائية النص الإثنوغرافي)"، ومحمد السرغيني في كتابه: "محاضرات في السيميولوجيا"، وعبد الرحيم جيران في كتابه: "مستويات البناء في "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم"، وعبد اللطيف محفوظ في مجموعة من كتبه، مثل: "المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ"، و"سيميائية التظهير"، و"البناء والدلالة في الرواية"، ومحمد الداوي في كتابه: "سيميائية الكلام الروائي"، ومحمد الماكري في كتابه: "الشكل والخطاب"، وعبد المجيد نوسي في كتابه: "التحليل السيميائي للخطاب الروائي"، وسعيد بنكراد في مجموعة من كتبه، ولاسيما في كتابه: "مدخل إلى السيميائيات السردية"

وتشاكل الإثبات والنفي، وتشاكل الطائر والطفل، وتشاكل الزمن الساكن. وقد أنهى دراسته بمقاربة عتبة العنوان الخارجي (هم الآن يكنسون الرذاذ)، فاستخرج من هذه العتبة المناصية، والتي تتحكم في الديوان الشعري بؤريا ودلاليا وتركيبيا، عدة محاور قائمة على ظاهرة التداخل، كالتداخل بين الشعري والسردى، والتداخل بين الحرفي والرقمي، والتداخل بين الذاتي والموضوعي، والتداخل بين النفي والإثبات، والتداخل بين الفني واللافني، والتداخل بين القصائد.



وقد توصل الباحث في قراءته على المستوى المنطقي أن هناك صراعا جدليا بين ضفتي المتوسط، ضفة السراء القائمة على الغنى والثراء والارتواء مرتبطة بضفة الشمال، وضفة الضراء قائمة على الفقر والعطش وشطف العيش، وهي متعلقة بضفة الجنوب. ومن ثم، يتحول الديوان إلى إبعاد اغترابي قسري للذات في صراعها مع الموضوع، وذلك من خلال انبائها على ارتحال واهم وهجرة مشؤومة، كما يتحول الديوان أيضا إلى مرثية جنازية مأساوية للطفولة المعذبة، وحزن مستمر على الطفولة الضائعة المتشائمة.

٢- الآليات المنهجية :

ينبنى عمل سعيد بودبوز - كما يصرح الباحث بذلك -

، و" شخصيات النص السردى"، وجميل حمداوي في كتابه: "السيمولوجيا: النظرية والتطبيق"، وعبد المجيد العابد في كتابه: "مباحث في السيميائيات"، وطائع الحداوي في كتابه: "سيميائيات التأويل"، ورشيد الإدريسي في كتابه: "سيميائيات التأويل: الحريري بين العبارة والإشارة"، وحنون مبارك في كتابه: "دروس في السيميائيات"، وسعيد بودبوز في كتابه: "بين ضفة السراء وضفة الضراء- مقاربات سيميائية..."

وانطلاقا مما سبق، فإن عملنا هذا سيركز بالخصوص على نموذج سيميائي متميز ألا وهو كتاب الباحث المغربي سعيد بودبوز، والذي هو تحت عنوان: "بين ضفة السراء وضفة الضراء (مقاربة سيميائية)". إذا، ماهي القضايا والمضامين التي يطرحها هذا الكتاب؟ وماهي آلياته المنهجية إن نظرية وإن تطبيقا؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في موضوعنا هذا قدر الإمكان.

١- القضايا والمضامين:

ينطلق سعيد بودبوز في كتابه السيميائي الجديد من ديوان شعري للشاعر المغربي المغترب بن يونس ماجن، وهو تحت عنوان: "هم الآن يكنسون الرذاذ"، معلنا بأن هذه القصيدة تجمع بين السردى والشعري، أو بين صورة المشابهة (التشبيه والاستعارة)، وصورة المجاورة (الكنية والمجاز المرسل). بل أثبت بأن هذه القصيدة متداخلة الأجناس أو عابرة للأجناس. ومن ثم، فالديوان يركز حول تيمة دلالية كبرى يمكن حصرها في تيمة الطفولة الضائعة. وبعد ذلك، توصل الباحث على المستوى الخطابي والدلالي بأن هناك حقلين دلاليين متقابلين أو متضادين، وهما: حقل السراء وحقل الضراء.

وقبل أن يدخل الباحث في استقراء معاني الديوان الشعري تفكيكا وتركيبا، عمد إلى عملية التقطيع للديوان إلى مجموعة من المتواليات والفقرات والمقاطع النصية، وذلك اعتمادا على عدة معايير سيميائية كالمعيار البصري. بالإضافة، إلى تقسيم الديوان اعتمادا على المعيار الدلالي والموضوعاتي (ضفة السراء وضفة الضراء)، ولكن دون أن ينسى الباحث تمثيل المعيار السيميائي القائم على التشاكل الدلالي كما عند كريماص (Greimas) وفرانسوا راستي (François rastier)، حيث قسم قراءته النقدية الوصفية والتأويلية إلى عدة فصول حسب المعيار التشاكلي. فحصر مجمل تشاكلات الديوان في مايلي: تشاكل البحر والمطر، وتشاكل البحر واليابسة، وتشاكل الشمس والغروب، وتشاكل الإحلال والاستبدال،



سعيد بودبوز

والأيقون). ويعني هذا أن سيميائية سعيد بودبوز سيميائية مفتوحة على باقي المناهج الأخرى، حيث يفتح على المنهج الأنثروبولوجي أو الأسطوري، وذلك حينما يفسر مجموعة من المفاهيم السيميائية بطريقة لاشعورية جمعية غير واعية كما هو حال مفهوم "الماء"، حيث يقول الباحث: "هنا، نأخذ مثلاً، من الأمثلة الكثيرة على مكانة الماء في الفكر الأسطوري القديم، وهو ما أشار إليه الدكتور محمد عجيبة. فبعد أن عرض هذا الأخير ما يكفي من العلامات على ذلك، قال: "إن تغلغل هذه المعاني المتصلة بالماء في ضمير الإنسان، إنسان الحضارات القديمة هو الذي يفسر لنا لماذا قدس الساميون المياه ومواردها من عيون وآبار، ولماذا أنشئت حول أول من احتقرها بعض الأساطير، ولماذا نصبوا عندها أصنامهم، مثل: هبل، وكان " في بطن الكعبة على الجب"، ومثل: "أساف ونائلة"، وكانت زمزم مطمورة بينهما".

هذا، ويفتح الباحث أيضاً على المنهج النفسي / السيكلوجي، وذلك حينما يربط القصيدة بالدلالات اللاواعية أو اللاشعورية: "ويمكن القول بأن كل هذه المظاهر تؤسس وتنذر بما يحمله المضمون والدلالات العميقة للنص بشكل أو بآخر. هناك تضافر بين مستويات تصب في إنتاج التعبير الواعي واللاوعي عن إشكالية الصراع المنذع بين الفأل والشؤم من خلال التفاعل بين فضاء السراء وفضاء الضراء".

زد على ذلك، فمنهجية سعيد بودبوز السيميائية تقترب كثيراً من منهجية مجموعة من التشرحيين والسيميائيين العرب المتميزين كمحمد مفتاح في كتابيه: "في سيمياء الشعر القديم"، و"تحليل الخطاب الشعري"، ومحمد السريغني في كتابه: "محاضرات في السيميولوجيا"، وعبد الملك مرتاض كما في كتابيه: "السبع المعلقات (مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لنصوصها)"، و"دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلالي "لمحمد العيد، وعبد الله الغدامي كما في كتابيه: "الخطبة والتكفير- من البنيوية إلى التشريرية"، و"تشریح النص"، ويظهر كل ذلك جلياً حينما يقوم الكاتب بتشريح ديوان "هم الآن يكنسون الرذاذ" ليونس بن ماجن مقطعاً مقطعا، عبر استنطاق الدوال والعلامات اللغوية الإبداعية، وذلك من أجل الوصول إلى المعنى بنيويًا وأسلوبياً ورمزياً وبلاغياً ونحوياً ودلالياً ومعجمياً، متأثراً في ذلك بكريماص، وفلاديمير بروب (V.Propp)، ورمزية إرنست كاسيرر (E.Cassirer)، مع الانفتاح

على المقاربة السيميائية، حيث يقول موضحاً: "عندما نقوم بقراءة سيميائية، فإنما نطلق، باختصار، من الخطابي إلى المنطقي. ولعل تلك ترجمة الكتابة الفنية (المتخيلة) إلى الكتابة المباشرة (المعقولة). إن النص الأدبي، بناء على هذا المبدأ، في نموه، من أعرق نقطة (منطقية) تشكل جذره الدلالي العام والعميق، وينتهي إلى أكثرها سطحية، وهي المستوى الخطابي. ولقد فصل في ذلك النقاد بصيغ مختلفة على أن القارئ المهتم بمقدوره أن يخلص إلى هذه المسألة، من خلال تتبعه الخط النظري للتراث السيميائي، وإن كان التطبيق القرائي للسيميائيات يأخذ مسارات متعددة مطاطية، كما أشرت، تختلف بين ناقد وآخر لدرجة أنه ربما هناك من يطلق هذا المصطلح حتى على القراءة الشارحة للنص الأدبي، والتي أتمنى أن يكون باستطاعتي تجاوزها من خلال هذه الدراسة المتواضعة. أقول هذا لكي أوضح، ولو بإيجاز، بأن القراءة السيميائية، التي أنوي التسلق على أسوارها، لا تكتفي بشرح النص أو استخراج العناصر الجمالية التي ينطوي عليها، بل تحاول النفاذ إلى المستوى التجريدي المتحكم فيما هو محسوس وملمس داخل النص، ألا وهو المستوى المنطقي حيث يتناغم المتخيل مع المعقول إن جاز التبسيط".

وبناء على ماسبق، فإن سعيد بودبوز ينطلق من المقاربة السيميائية التأويلية، وذلك باعتبارها منهجية إجرائية وتطبيقية للتعامل مع النص تفكيكا وتركيبا، إلا أن هذه السيميائية لا تقتصر على مرحلة الفهم كما لدى كريماص (Greimas)، بل تتعداها إلى مرحلة التأويل كما لدى بول ريكور (P.Ricoeur) صاحب النظرية التأويلية، وشارل ساندرس بيرس (CH.S.Peirce) صاحب الثلاثية السيميائية المنطقية (الإشارة، والرمز،

على كتابات مجموعة من السيميائيين العرب، وأخص بالذكر عبد الله الغدامي، كما أشار إلى ذلك الباحث نفسه في لائحة المصادر والمراجع...

تركيب استنتاجي:

وخلاصة القول: لقد نجح سعيد بودبوز في عمله النقدي هذا أيما نجاح، حيث قدم اجتهادا شخصيا لافتا للانتباه في مقاربتة للنص الشعري المعاصر تشريحا وتركيبا، فلم يكتف سيميائيا بالفهم النصي الداخلي المغلق، بل انفتح قدر الإمكان على اللاوعي النصي تأويلا وتفسيراً، وذلك بغية استكشاف الدلالات النصية الثأوية في العمق، عبر تطويق بنية الخطاب والتركيب سيميائيا، استعدادا للانتقال إلى المرحلة المنطقية التي تقوم بعمليات التوليد والتحويل على مستوى السطح والظاهر النصي. ومن هنا، فكتاب سعيد بودبوز يعتبر إضافة قيمة إلى المكتبة السيميائية المغربية، حيث لا يمكن لأي كان الاستغناء عنه إطلاقاً، نظراً لأهمية هذا الكتاب معرفياً ومنهجياً ونظرياً في مقارنة النص الشعري تشريحا وتركيباً، وإن سطحا وإن عمقا، وإن فهما وإن تأويلا.

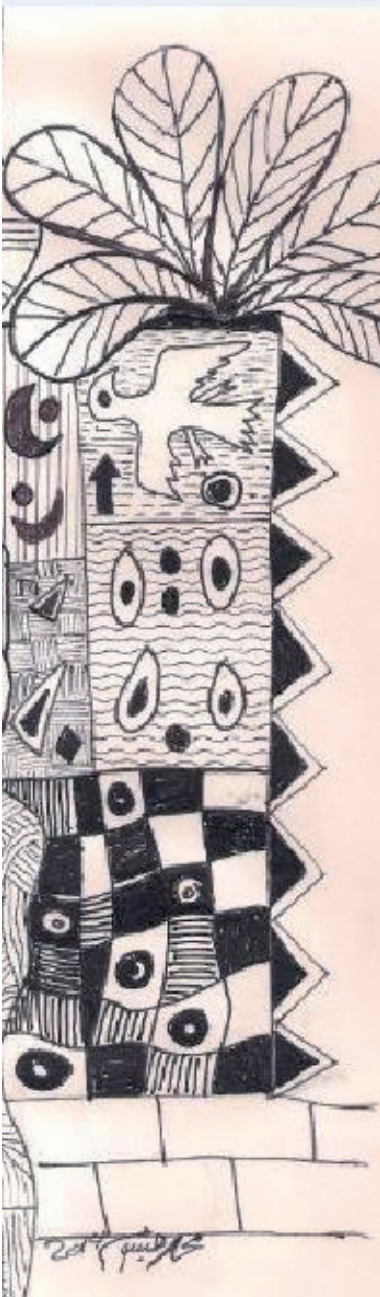
الهوامش:

- ١- د. محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م؛
- ٢- د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م؛
- ٣- د. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة، دار الطليعة، بيروت، لبنان الطبعة الثانية سنة ١٩٨٣م؛
- ٤- د. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م؛
- ٥- د. مصطفى الشاذلي: الحكاية العجيبة بالمغرب (سيميائية النص الإثنوغرافي)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م؛
- ٦- د. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م؛
- ٧- د. عبد الرحيم جبران: مستويات البناء في "نجمه أغسطس" لصنع الله إبراهيم، بحث مرقون، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، الموسم الجامعي: ١٩٨٥-١٩٨٦م؛
- ٨- د. عبد اللطيف محفوظ: المعنى وفرضيات الإنتاج، مقارنة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م؛
- ٩- د. عبد اللطيف محفوظ: سيميائية التظهير، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م؛
- ١٠- د. عبد اللطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م؛

- ١١- د. محمد الداوي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م؛
- ١٢- د. محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م؛
- ١٣- د. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م؛
- ١٤- د. سعيد بركاد: مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م؛
- ١٥- د. سعيد بركاد: شخصيات النص السردية، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٤م؛
- ١٦- د. جميل حمداوي: السيميولوجيا: النظرية والتطبيق، الوراق للطباعة والنشر، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م؛
- ١٧- عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م؛
- ١٨- د. طائع الحدادي: سيميائيات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م؛
- ١٩- رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل: الحريري بين العبارة والإشارة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٠م؛
- ٢٠- د. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م؛
- ٢١- سعيد بودبوز: بين ضفة السراء وضفة الضراء (مقاربة سيميائية)، كتاب مخطوط موجود عند الباحث في ١٢٨ صفحة من الحجم الكبير؛
- ٢٢- يونس بن ماجن: هم الآن يكنسون الرذاذ (مرثية أطفال الشوارع)، الأوائل للنشر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م؛
- ٢٣- سعيد بودبوز: بين ضفة السراء وضفة الضراء (مقاربة سيميائية)، كتاب مخطوط، ص: ٤-٥؛
- ٢٤- سعيد بودبوز: بين ضفة السراء وضفة الضراء (مقاربة سيميائية)، كتاب مخطوط، ص: ٧؛
- ٢٥- سعيد بودبوز: بين ضفة السراء وضفة الضراء (مقاربة سيميائية)، كتاب مخطوط، ص: ١٠٠؛
- ٢٦- د. محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م؛
- ٢٧- د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م؛
- ٢٨- د. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م؛
- ٢٩- د. عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات (مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م؛
- ٣٠- د. عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين

٣٢- د. عبد الله الغزالي: تشريح النص، تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧م.

ليلاي"لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م؛
٣١- د. عبد الله الغزالي : الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م؛





حضور النسوية وانكسار وعيها في رواية (أحببت حمارا) لرغد السهيل.

د. فاضل عبود التميمي

إذا كانت (النسوية) في واحد من تعريفاتها كل جهد نظريّ ، أو عمليّ يهدف إلى مراجعة النظام السائد في البنيات الاجتماعية ، أو مسألتها، أو نقده، أو تعديله حينما يجعل الرجل المركز، والمرأة جنسا ثانيا(١)، فإن كتابات النساء الروائية اللواتي يرغبن في تفكيك تلك البنيات القيمية الذكورية بهدف نقدها، وتجاوزها لتحقيق واقع جديد للمرأة تعدّ إسهاما منظما في تاريخ وجود النساء أنفسهن هدفه تكوين مجتمع عادل ومتجانس ليس غير.

لقد شهد العالم الغربي ولادة هذا الأدب منذ سنوات ليست بالقليلة(٢)، وفي الوطن العربي شهد الربع الأخير من القرن العشرين صعودا لافتا للرواية النسوية العربية ذات الرؤية التي تتناسب والمكانة الجديدة للمرأة التي ترفض الاستعباد، والتمييز(٣). أما في العراق فإن الروايات التي كتبتها الروائيات اللاتي اتخذن من الفكر النسوي هدفا إلى مقاومة كل أشكال الانحياز ضد المرأة ،ومناهضة القوانين، والأعراف التي تضطهدا، وتجعلها خادمة وخاضعة ،وفي المرتبة الثانية في سلم الحياة(٤)، فقد كانت كثيرة وقد تمكن د. محمد رضا الأوسي من دراستها ،والإحاطة بها ،ونقدها في ضوء الفكر النسوي نفسه(٥).

ويبدو لهذه (المقاربة) أنّ رواية(أحببت حمارا)(٦)، للروائية رغد السهيل امتداداً طبيعياً لتلك الروايات التي نهجت بالضد من تغييب المرأة ونيابة الآخر عنها في تمثيل ذاتها، وموقفها من العالم، وهدفها تفكيك مزاعم الثقافة الذكورية، وتقويض ادعاءاتها التي شكلت من خلال عقود مديدة مرجعية متعالية لتسويغ التمييز ضد المرأة(٧).

النظرية النسوية الحديثة تقول إذا انشقت عن الجماعة لا يعني أنك لست منها، عليك أن تجد من هو مثلك لتصنع لغة خاصة، بعيدا عن الخنوع) ص ١٥، والقول يتضمن الإحالة الصريحة على النظرية النسوية التي نمت في أحضان ما بعد الحداثة، وهي تردد مقولات التعدد الثقافي، وتناصر التحرر من التبعية الشاملة لمؤسسات القهر الاجتماعي، والتمييز البايولوجي الذي لا يستند إلى معيار الثقافة، ونمو المهارات حين يُفرق بين الرجل والمرأة، وإنما يستند إلى معيار (الجنس) فحسب.

وتقف الساردة ذاتها موقف المواجهة الشجاعة وهي ترى نفسها وبنات جنسها (الأكثرية وتسودنا الأقلية) ص ١٦ في إشارة إلى المعيار الكمي في حياتنا المعاصرة الذي يشير إلى أن أعداد النساء في مجتمعنا يفوق أعداد الرجال لكن المفارقة تكمن في حكم الأقلية واستحواذها على الحياة!

وللفكر النسوي في الرواية أن يوجه النقد تلو النقد للذكورة التي تعني باستعراض نفسها كلما تعرّفت امرأة، (لفهمية) وهي في قمة وعيها النسوي أن تحتاج رجلا يفهمها لا أن يستعرض نفسه كلما رآها تقرأ كتابا وكأنه القارئ الأعظم، فهو كما ترى ينطلق من عقدة نقص تجاه المرأة المجدة، وهي ترى أن: (أغلبهم يعتقدون أنهم مركز العالم... ص ٧٩.. ما قيل يهدف إلى تفكيك مقولات الذكورة الزائفة التي تنطلق من حاضنة متعالية تريد للمرأة أن تظل تابعا يعيش في متاهة أبدية.

وتدعو الساردة إلى الاقتداء بالجدّة التي كانت تثور على واقعها ص ٢٤، وهي تدعو النساء إلى التعلم لممارسة الانتخاب الذي هو حق كفله القانون للمرأة عن طريق خلق لغة وفكر خاص ص ٢٥ يعمل على إيجاد وسائل ترتقي بالمرأة، وتعمل على تغيير مستوياتها الثقافية والمعيشية، فهي-الساردة- تواجه نفسها بشجاعة وتحترم مشاعرها وتذكر أن الآخر يحترمها ص ٣٠، فخطاب الساردة يشتمل على وعي نسوي يدعو إلى التعلم، وممارسة الحق السياسي، فضلا عن خلق لغة جديدة للمرأة تكون وعاء لفكرها الجديد ذي الانقلاب الخطير.

ويسهم الوصف في الرواية بإظهار حقيقة الوضع

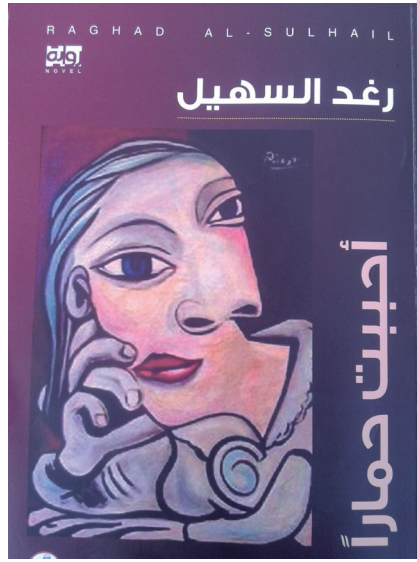
لقد حفل الفكر النسوي برؤى نظرية رأت أن الأدب بعامّة خبرة ثقافية توجه انتاج القيم والمعاني، وليس مرآة تحاكي واقع الحياة كما هو، ولهذا فإنه -الفكر النسوي- جعل التمثيل الأدبي الذي يشكل الإبداع الروائي جزءا منه أكثر الأنشطة الإنسانية فاعلية وأخطرها (٨).

لقد حضر التفكير بالنسوية بمفهومها المتداول القائم على نصرة المرأة، وتأكيد وجودها الإنساني القائم على فاعلية حضورها في متن الرواية بدءا من التصدير الذي استعارته الروائية من (فرجينيا وولف) وقد أوجزت فيه شفرات ذات دلالات مقصودة سيتمكن المتلقي من الإمساك بها في متن الرواية يقول التصدير: (مستقبل الرواية يعتمد على المدى الذي يمكن فيه تعليم الرجال على تحمّل الخطاب الحر لدى النساء) التصدير يتبنى مقولة صادمة للوعي الذكوري المحافظ واضحة الدلالة قالتها كاتبة معروفة سبق أن كتبت الكثير عن كتابات النساء ممهّدة عمليا للنسوية فقد: ((كانت تتفحص باستمرار المشكلات التي تواجه الكاتبات النساء)) (٩)، وتعمل على إيجاد تقاليد تنظم الفاعلية النسوية في إطار الثقافة والحياة، وليس للباحث في هذا المجال إلا التأكيد على أهمية غرفة فرجينيا وولف بوصفها خطوة مهمة في تأكيد وعي المرأة الكاتبة بذاتها وكيونتها لإرساء تقليد أدبي نسائي (١٠).

ويهم الروائية وهي في قمة وعيها الأيديولوجي بالمساواة أن تخاطب متلقيها الذي سيصدم أولا بعنوان الرواية أخذه إياه

إلى (خارج الفحولة، داخل القطب البارد... ربما أهذي أحيانا فأخرج عن النص، كما خرجت عن القطيع) ص ١٣، هذا خطاب يتضمن الدعوة إلى العيش خارج منطق الفحولة الذي يحتكر الحياة بصيغة إماء وجوار، فضلا عن مغادرة حياة النساء اللواتي يعشن على هامش الحياة المنحدرة، أي أن الروائية عبّرت عن موقف يتسم بالانحياز إلى مضمون الفكر النسوي الذي يرفض خضوع المرأة إلى رؤية تستسهل وجودها لصالح الوظيفة البايولوجية والجمالية في الحياة، داعية إلى العناية بوجود المرأة الإنساني الذي يشكل نصف الحياة.

تقول الروائية على لسان الساردة مؤكدة المنحى السابق: (لا أحد يستطيع فصلي عن بنات حواء بذريعة حب الحمار!



المأساوي الذي يعيشه قسم من نساء الرواية فأم صابر- لاحظ التسمية - تشتكي طفولة العباءة الملتفة على جسدها كناية عن محاصرة الفكر الذكوري لها في أول عهدها في الحياة، فضلا عن غزارة التجاعيد في وجهها كناية عن الهرم المبكر، والوجع القديم في الساق وهي لا تملك من مظاهر السوق التجارية سوى (خيمة من الكارتون المقوى، تفتحها وتسندها ببعض الاحجار، تجلس داخلها وهي تلهث) ص ٣٤، لا شك في أن الوصف السابق يشير بدلالة السرد إلى الواقع المزري الذي يعيشه قسم من النساء ليس بهدف الوصف المحض وإنما بهدف نقد الواقع لتغيير الحال، والانتقال إلى واقع اقتصادي يسهم في سعادة الإنسان.

وعلى الرغم من قسوة الحياة التي تعيشها أم صابر، فقد كانت تصرّ كما تقول أم مظلوم- لاحظ التسمية- على أن لا تستسلم ص ٣٤ إلى سلطة الجوع والفاقة، فهي تدرك عن وعي أن عملها في السوق يقوّض سلطة الفقر والعوز الذي يأكل من جسدها على الرغم مما تلاقي من تعب وإرهاق، فهي والحال هذه عملت على تأكيد ذاتها الفاعلة اجتماعيًا واقتصاديًا لأن الاستسلام للحال يقودها إلى خسارات مركبة. وإذا كانت الحياة قد أثقلت النساء الأمهات بحجم كوارثها فإنها فعلت ما تستطيع بحق الطفولة أيضا ف(دموع)- لاحظ التسمية أيضا- التي لا تتجاوز العاشرة من عمرها: جميلة ونظيفة جدا، ولكنها بانسة فقدت والدها الشهيد، وأمها

معاقة، ودموع تبيع الحلوى في أحد تقاطعات الطرق تتعرض لأذى يومي ولكنّها كانت على وعي من نفسها فهي لم تسمح للمشاكسين بالاقتراب منها... تقول: (سأكون أكثر شجاعة، سأفكر، سألقنهم درسا...) ص ٥١، فهي تصرّ على تأكيد وجودها الموجب وهي تعمل وسط حيّز مكاني مليء بالإشكالات، والإغراءات التي تأخذ بالفتاة غير الواعية إلى منحدر أخلاقي خطير.

ويحلو للساردة أن تكشف عن زيف ذكوري واضح عند الذين (يديرون وجوههم عندما تتحدّث امرأة تعرف ما تريد، ويتأملونها إعجابا كلما كشفت مساحة أكبر من جسدها!) ص ٥٢، فالساردة في موقفها السابق أرادت أن تكشف عن مقدار الأزمة النفسية التي يعيشها قسم من الرجال، وهم يزدوجون في مواقفهم اليومية المعلنة التي يمكن ردها إلى ثقافة تزدرى المرأة، وتتنظر إليها بوصفها

كاننا جماليًا تعوزه الثقافة.

وللنسوية أن تظهر في الرواية نقدا لسلطة (الأخ) الراكسة في الأذهان: (لا أفهم كيف يمنحني أخي فاضل هدية إلى الشيخ دهشان؟ هذا الرجل صاحب الشوارب الطويلة، شواربه تشبه مكنسة عمي قاسم وهو يكنس الشوارع، ولحيته تشبه صوف الخروف المبلول، وتبث روائح ننتة تنقلب في معدتي، هل أنا لعبة يلعبون بها؟) ص ٦٠.

فالصورة السابقة تستعيد الطبيعة الذكورية لنظام البطرياركية الذي يجمع في قبضته مركزية (السلطة) التي تدير شؤون النساء والعائلة، وقد توارثها الأخ ليكون أكثر تعسفا في إدارتها من وارثه حين يلغي حق الاختيار زاجا أخته في دوامة الخوف والكراهية.

ويجد المتلقي رغبة عند كثير من نساء الرواية وفتياتها للكشف عن التفكير النسوي الناقد لسلطة الرجل على المرأة تقول: (فهيمة): (أحتاج رجلا يسمعي...) ص ٧٩، وقولها يحمل إشارة تحيل على أن الرجل الذي تريد وصفه لا يملك من حواسه الخمس سوى حاسة مغايرة هي حاسة التسلط الجائر على كل شيء بدءا من الرأي، وانتهاء بالممارسة الحياتية ذات الطابع الانساني البهيج.

وفي الرواية صورة الأم التي صنعت عائلة ناجحة على الرغم من المثبطات الكثيرة ص ٨٤، و ص ٢٢٠، و ص ٢٢١، وهي صورة لا تنفصل عن المشهد الصحيح الذي يجب أن تسلكه المرأة في ظل وضع اقتصادي

يفرض سلطته على الجميع.

وتريد الساردة وهي في معرض الانتقاد تخلص الجسد النسوي مما لحق به من أوهام وتوصيفات، وهي تدرك أنجسد المرأة ليس سلعة يتداولها الإعلام وقت ما يشاء كما هو ظاهر في كثير من وسائل الاتصال المختلفة (الإعلام يجذبه نوع خاص من النساء الحمقات، يرفعهن فوق النجوم ليجمّل بهنّ شراسة الأخبار الدموية، ثم يضحك على سقوطهنّ المخجل في الفاصل الإعلاني) ص ١٥١.

واضح من النص السابق أن الساردة كانت على وعي بالفكر النسوي الذي يريد أن يرتقي بالجسد الذي لحقته تهمة الدنس إلى مصاف الروح التي تمتلك سرّ قدسيّتها، وأنّها كانت على وعي تام بالصياغات الإعلامية التي ترغب في تمويه الحقائق من خلال السكوت على بشاعة أخبار الحروب، والقتل المنظم، واستعراض أجساد الفاتنات



رغد السهيل

وابقاء المشبه به بدعوى دخول المشبه في جنس المشبه به ، وهذا يعني أنّ الديك يمكن أن تقتزن صورته تأويلاً بصورة الرجل الذي يحمل غطرسه الديك على مجموعة من الدجاجات!! ، والدجاجة أي النساء الشبيهات بالدجاجة في خمولها ، ومتابعتها للديك ، فالتعبير بعامة يحيل على دلالة تقدّم الرجل على النساء وإن في عبور الشارع ، وهو ما يعطي فكرة عن تدني التفكير النسائي ، وانكسار نسقه عند مجموعة من النساء اللاتي يقبلن بلعب دور الحريم في الحياة.

وتجد في الرواية إشارات كثيرة إلى تنازل المرأة عن أفكارها (فهيمة) التي ما فتئت تنادي بأفكارها التنويرية النسوية: (تزوجت... بطريقة تقليدية ، وتنازلت عن أفكارها) ص ٧٩ ، وليس في الزواج إشكال فهو عقد مقدس بين اثنين رضيا أن يعيشا تحت سقف واحد لكن الإشكال في تحوّل العقد إلى مؤسسة تسلب المرأة وجودها وشخصيتها وهي قبل الزواج كانت تتمتع بوعي تنويري خاص ، فتحت ضغط الحاجة ، والرضا ، والحرص على الوئام تتنازل الزوجة عن أفكارها لتسمح للزوج بالتسلط على أفكارها ، وسلوكها ليتّم في ما بعد تجريدتها من حضورها المتميز ليصبح جزءاً من حاجة يتذكرها الزوج وقت ما يشاء .

وقد تجد المرأة نفسها في وضع السقوط في فخ الذكورة الذي لا يرحم حين تفقد قدرتها على الإنجاب: (هل ستبقى تحبني... وأنا امرأة بلا رحم؟ ... استأصلوه ... سأشبه رجلاً مخصياً!) ص ٩٩ .

لقد وصل إحساس (ليلي) جراء فقدانها رحم الولادة إلى التشكيك بطبيعة جنسها البشري: (بدأت أشك بنوعي هل أنا اليوم ذكر أم أنثى ، أم جنس جديد من المخلوقات؟) ص ١٠١ ، والمرأة بلا رحم عدوتها المرأة بلا شك ص ١١٣ ، لكن المرأة العدو لا يمكن أن تنحدر من سلالة حواء المحبة لجنسها إنما هي نمط من النساء الشاذ الذي يتواطأ كما تقول المفكرة النسوية (سيمون دي بوفوار) مع الثقافة الذكورية على تكريس منهج التبعية لهنّ (١٢).

ممّا لا شك فيه أنّ شعور قسم من النساء بأن فكرة الإنجاب عند المرأة قضية وجديّة تتجاوز الجماليّة الحسية التي تغطي ظاهر الجسد إلى فكرة أخرى تعلّم بشأن المرأة نفسها لاسيما تلك التي تعيش في المجتمعات الشرقية التي تنظر إلى الإنجاب على أنه ضرورة تتمتع المرأة بوساطتها بحق الوجود ، وموازاة فعلاً لآخر! أقول إنّ ذلك الشعور يقود إلى مزيد من الهزائم التي

وعريهنّ الذي يجذب الرجال ، وكأنّ النساء خلقن لتجميل الحياة ، وتسويق المتع فحسب .

إنّ الرواية من خلال الصفحات السابقة كانت قد حفرت في أعماق مجتمعية بدت للمتلقّي قريبة من الحياة ، فقد انشغلت بحوارها القصدي الذي يتساقق ومضامين الأدب النسوي الذي يمتلك شروط التفكير النسوي ، ووسائل انتاجه ، لكنّها - الرواية - في صفحات آخر بدت من خلال مواقف بعض الشخصيات تتراجع بعض الشيء نحو (النسائية) التي ترتضي فيها المرأة أن تحتلّ موقعا ثانوياً في المجتمع الذكوري بسبب جنسها (١١) ، معبرة عن عجز الشخصيات ، أو الخطاب عن تفكيك المقولات الراضية لأثر المرأة المغاير ، بمعنى أنّ العجز أشار إلى حالة من حالات القبول ، أو الرضا الذي قاد إلى إحداث شرخ كبير في الوعي النسوي الخاص بتلك الشخصيات.

لقد أسهم عجز المرأة في انكسار حدة التفكير النسوي بمفهومه القائم على الضدية التي بدت فيها الساردة في وضع ضعيف بدءاً من هدوء خطواتها ، وشعورها بالحاجة الى الآخر: (هدأت خطواتي وأحسست بعدم اكتمالي ، نصفي الذي يحميني غائب ، وأنا في عالم كل ما فيه يتهددني ، لو كان حماري هنا لرفس الدكتور فتح الله خميس رفسة افقدته ذكورته إلى الأبد) ص ٥٤ .

النص السابق يشير صراحة الى درجة شعور المرأة بالنقص جرّاء ابتعادها عن (سلطة) هي بحاجة إلى حمايتها أعني: سلطة الرجل التي هيأتها المجتمعات الأبوية بوصفها وظيفة تهدف إلى حماية المرأة ، فهي من دونها كيان يتجاذبه النقص ، والاضمحلال الذي تفترضه وساوس المرأة الضعيفة ليس غير ، ويشير النصّ في نهايته إلى وضوح فكرة الانتقام غير المسوّغة مقرونة بمحو عضو الذكورة انتقاماً .

ويجد متلقّي الرواية انكساراً رمزياً آخر لنسق النسوية العالي في وصف الرواية حين يقرأ: (عبر الديك الشارع ، تبعته ثلاث دجاجات ، تقدم الديك؟ أولاً ، توقّف عند الرصيف نظر نحو الشارع ، انتظر دور الدجاجات في العبور ، عبرت الدجاجات بسلام ، ثم أدار الديك ظهره ، واصل الطريق ، تتبعه الدجاجات بهدوء... ص ٥٥ .

عن أيّ ديك تتحدّث الساردة ، وعن أية دجاجات؟ ، لا شك في أنّ رمزية التعبير هي التي دفعت الساردة لأن تصف الرجل بالديك على سبيل الإجراء الاستعاريّ التصريحيّ الذي يعمد فيه المستعير إلى حذف المشبه

وحاصل الجمع بين الوعي وانكساره يعطي دليلاً واضحاً على حضور الروائيّة العراقيّة في ميدان الكتابة التي تترصد عن قرب عمود المجتمع بعين محايدة لكي تسهم في اكتمال بنائه.

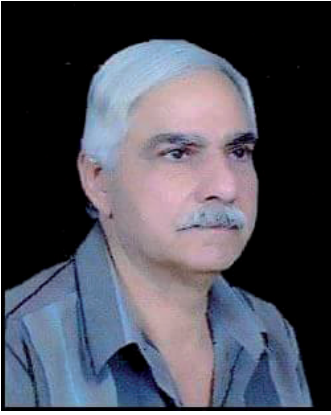
الإحالات:

(Endnotes)

- ١- ينظر: أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية: ليندا جين شيفرد: ترجمة د. يمنى طريف الخولي: علم المعرفة: الكويت ٢٠٠٤: ١١.
- ٢- ينظر: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية قراءة في سفر التكوين النسائي: حفناوي بعلي: الدار العربية للعلوم ناشرون: منشورات الاختلاف: ٢٠٠٩: ٣٠ وما بعدها.
- ٣- ينظر: موسوعة السرد العربي: د. عبد الله ابراهيم: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: طبعة موسعة: ٢٠٠٨: ٣١١.
- ٤- أقدم لك الحركة النسوية: سوزان الس و اخريات: ترجمة جمال الجزيري: المجلس الاعلى للثقافة في القاهرة: ط١: ٢٠٠٥: ١٥.
- ٥- للمزيد ينظر: الخطاب الروائي النسوي العراقي (دراسة في التمثيل النسوي): المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: ٢٠١٢.
- ٦- صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: ٢٠١٥.
- ٧- ينظر: الخطاب بالروائي النسوي العراقي: ٢٤١.
- ٨- ينظر: الأدب والتسوية: قراءة نسوية في تاريخ العلاقة بين الأدب والمرأة: بامموريس: ترجمة سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم: سحر صبحي عبد الحليم: لمجلس الأعلى للثقافة القاهرة: ٣٧.
- ٩- الجسد في الأدب النسوي: منتهى طارق المهناوي: مجلة الأقلام ٣٤: ٢٠١٠: ٤٩.
- ١٠- هو في الأصل كتاب من محاضرتين ألقتهما (وولف) بعنوان النساء والرواية، للمزيد عن غرفة فرجينيا وولف ينظر: غرفة فرجينيا وولف: دراسة في كتابة النساء: رضا الظاهر: دار المدى للثقافة والنشر ٢٠٠١.
- ١١- ينظر: الخطاب الروائي النسوي العراقي: ١٨ وينظر مرجعه.
- ١٢- ينظر: النسوية وما بعد النسوية: سارة جامبل: أحمد الشامي: المجلس الاعلى للثقافة القاهرة: ط١: ٢٠٠٢: ٢٧٩.
- ١٣- ايديولوجيا الجسد المعطل: د.فاضل عبود التميمي: مجلة إمضاء العدد الاول: ٢٠١٢: ٨٤.

لا دخل للمرأة في نشوئها، أو انتشارها. والجسد المعطل الذي وصفته الرواية بأنه بلا رحم شأنه شأن كل الأجساد الباحثة عن أدوارها الحقيقيّة يحاول أن يدافع عن وضعها الشائك من خلال لجوئه إلى بعض الإجراءات التي تهدف إلى ترميم صورة كينونتها الناقصة بإنعاش الآمال في فكرة تحقق الإنجاب للحاق وظيفيا بعالم الأجساد المنتجة المشبعة برائحة النفوق التي تتجاوز تحديات الذكورة للعطل الإنساني في الجسد النسوي تلك التي تُخرج أجساد الكثيرات من مركزية نسوية منتجة لتدخلها في مركزية التهميش التي تحط من قدر المرأة وتتعامل معها بوصفها كائناً منتجا للولادات فحسب (١٣). هذه الصورة تدخل في باب انكسار الوعي النسوي وضعفه في الرواية، فتحت ضغط اشكالات الحياة أثارت الرواية سؤال الهوية بمفهومه البايولوجي حين قدّمت (ليلي) وقد فقدت القدرة على تمييز نفسها أهي رجل، أم امرأة وهي تعلم أنّ المجتمع الذكوري يميّز بين الجنسين بمعيار بايولوجي لا علاقة له بالخصائص النفسية والثقافية. وتظهر صورة المرأة التي هي ضدّ المرأة مرّة أخرى في الرواية حين تنهال العصي من أيدي نساء على رؤوس نساء أخريات يختلفن معهن في الرأي ص ١٧٥، فهذا الصراع يؤكّد بجلاء انقسام المرأة على نفسها، واندفاع قسم منها بتجاه الثقافة التي تلغي الجوهر التنويري للمرأة لتعدها كيانا مسخا وتابعا ذليلاً للآخر، وهو ما استطاعت الرواية تمثيله ليس بقصد الإيمان به بل لتكشف أنساقه، وتفكك نظم صوغه بالإحالة على مصادره المعلنة في الرواية، أو المغيبة في ما هو مسكوت عنه، وهذا ما يظهر أيضا في مواقف أخرى في الرواية تبدو المرأة فيها غير مطالبة بإرثها ص ١٤٧، ليس لغنى في حياتها، إنّما لخوف مستدام من الوريث الآخر، أو في وصف الرواية للجوء النساء إلى الشعوذة حلاً لإشكالات قديمة ص ١٧٩. وبعد: فإنّ حضور النسوية في الرواية جاء تلبية لحاجة اجتماعية ترى ضرورة إيقاف الممارسات التسلطية التي قتلت في المرأة روح الإبداع، وجعلت من كيائها الإنساني علامة مجردة من الفاعلية، فضلاً عن أنّ (النسوية) مصطلح جلبته كتابات ما بعد الحداثة بوصفه معطياً ثقافياً واجه الكثير من الرؤى والتصورات التي أثبت الزمن خذلانها للحياة.

أمّا جملة الانكسارات التي أصابت جوهر الفكر النسوي في الرواية فهي تمثيلات منتزعة من سطح المجتمع وقعره راكسة، أو ظاهرة تفور فيها روائح نتنة، وأخرى سائلة،



تقنيات سردية

عبدالهادي الزعر الجميلي

لم يعد النص محصنا كما كان قبل سنين مضت , فبظهور علمي السرد والرواية توارت الانطباعية عن الأنظار بعدما هيمنت زمنا ليس بالقصير , وحلت محلها انساق جديدة من الأفكار لا تعترف بالتخوم ومن يومها بدأت قراءات نقدية اخترقت البناء الداخلي للنصوص مستعينة بمدرسة التحليل النفسي وما رافقها من وعي , فالمعطيات الجديدة أهملت الشكل المنظور وسلطت حزم الضوء على ما وراء السطور لأنها مفتاح الخارج الملتبس. ففي كل خطاب مستويان هما اللذان يكوّنان النص / صيغة البناء السردى / والمنتج الدلالي , فكتاب ومنظري ما بعد الحداثة منحوا النص حقوقا وفتحوا له آفاقا لم يحلم بها مطلقا مشفوعة بأسئلة لازال الجدل سائدا حولها وهي: هل يستطيع النص أن ينتج نفسه ؟ وهل بمقدوره الإفصاح عن مكنوناته اللامرئية ؟ هذا (رولان بارت) أحيا المؤلف ثم أماته ولم يبخل حقه في النشر وغايته من موته الحد من سلطته على النص واعتبره كاتباً ليس إلا !! ثم التفت إلى الراوي بوصفه المنتج الحقيقي لذا منحتة الحداثة السردية حرية فضلى لتحريك شخوصه فتارة يحركهم مباشرة ومرة ينأى بنفسه مكتفياً بالإيماء والتلويح وثالثة وقد غاب عن المشهد كلياً حتى يخال لنا انه استحال خيالاً ويكاد يكون مفهوم الراوي في أدبنا العربي أكثر شيوعاً من غيره فرواة الشعر ورواة الأساطير ورواة النصوص الدينية وملاحمها المتوارثة هم الأكثر تواجداً في أدبياتنا الشفهية والمدونة. إن ذاك الراوي الأثير له القدرة على بث الروح بالمشهد برمته من خلال مجساته .

يقول (أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي متحولة بعد ظهور الإسلام فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهوائهم أكثر مما تمثل حياة الجاهلية) ولو عدنا لأسباب الشك في وجود الشعر الجاهلي وعدم وجوده لوجدنا (مرجليوث) الذي تأثر به استأذنا طه حسين حين دراسته في السوربون وقد اتخذ من ديكارت منطلقا له في تقييم النصوص إن معظم الشعراء الجاهليين لم يكونوا لسان حال الوثنية بل كانوا مسلمين في كل شيء ما عدا الاسم . ولو استطلعنا آراء الدكتور طه بهذا الصدد لوجدناه أجرا في قوله "إن الشعر الجاهلي لا يمثل الحياة الدينية والعقلية والسياسية لأنها حياة غامضة جافة والشعر مكذوب وضع بعد الإسلام فلو درسنا شعر عنتره أو امرئ القيس أو طرفة لوجدنا كثيرا من المفردات مثل العبادة والصلاة والقسم ويستشهد ببيت لعبيد بن الأبرص الجاهلي يقسم بلغة القرآن في قوله : حلفت بالله إن الله ذو نعم لمن شاء وذو عفو وتصفاح أما شعر عنتره العبسي فنجد مفردات مثل القبله والركوع والسجود والجحيم والمحشر ويقول : ألا يكفي هذا انه مسلما " ..

ثقافة نقدية : إن ثقافة الناقد تتوقف على هضمه لمنهجه النقدي مشفوعة بقراءته المتواصلة ليحيلها إلى خلفية ومنطلقا دون تبني معطياتها أو التقيد بمحرماتها كما وردت ألينا لأنها لو نفذت حرفيا لذهبت بالنص حد الانغلاق العقيم !! فغاية النقد استجلاء ما بهم في النصوص , وان مفهوم الكتابة النصية يتحدد من خلال تحليل البناء التركيبي وإلا لماذا نكتب ؟ فالكاتب يريد نقل أفكاره مستعينا بالأسلوب والشكل والوحدات الصوتية وترابط المعاني ودلالاتها هدفه القارئ والقارئ النابه يعيد النص بالطريقة التي تلاؤمه من هنا يبدأ الحراك بين طرفي المعادلة / المنتج والمتلقي / وهنا لا بد للإشارة فان (الجهد المبذول من لدن القارئ يعادل الجهد المبذول في إنتاجه) فعمليتي الإرسال والاستقبال لم تكن متاحة بهذا الزخم المعرفي لولا التقنية السردية وأذرعها الجسورة فقد اتخذت منحا جديدا باعتمادها على مبدأ الاشتغال على الخطاب محدثة انزياحا لم يؤلف من ذي قبل . وهذا فوكنر أحدث ضجة بروايته الصخب والعنف منذ ثلاثينيات القرن الماضي لا زال صداها قائما والتي عرفت بتيار الوعي والتي لم يألّفها القارئ العربي حيث التعقيد واحترام الأحداث وضبابية الرؤى واشتباك عصري الزمان والمكان مما حدا بالمؤلف أن يلحق ملخصا للعبات النصية لغرض فض اشتباكها . وكذلك رواية حارس التبغ

تلك باختصار خصائص الراوي من حيث الوظيفة والموقع وقد اتخذ مسارا أفقيا من نقطة الشروع ومنتهيا بالخاتمة ولكنه أحيانا يغير اتجاهه نحو العمق فيحدث التباسا محببا . فنحن أمام ميراث حافل بالمرويات حفظتها الذاكرة الشعبية امتزجت فيها الأعراف والتقاليد والطقوس . فلو أخذنا ألف ليلة وليلة مثلا لوجدنا الراوي الذي خبرناه لم يغير مكانه بل ضل ثابتا بالألفية ولكنه أضاف أسطره نصية فأمست روايته مركبة ومنشطرة ما أن يتوقف برهة لالتقاط أنفاسه حتى يحث الخطى للولوج في عوالم جديدة زمانية ومكانية متحولا من إنتاج الأقوال إلى إنتاج الأفعال وبفعلته تلك غير اللعبة برمتها فحدث شرخا في بنية النص ومساراته ولوازمه . فعلى الرغم من تعدد الثيمات وانفتاحها نراه يتمدد مستريحا للماضي أكثر من ارتياحه للحاضر خصوصا إذا كانت البنى الفكرية المصاغة تنكئ على لغة رصينة تكون صاحبة السيادة في السرد . من هنا نقف إجلالا لرأي جابريل جارشيا ماركيز القائل (إن أهمية ألف ليلة وليلة كمرجع للفن والكتابة اعتبرها أهم كتاب قرأته على الإطلاق) وكذلك مسرحيين الرواد توفيق الحكيم والفريد فرج حينما قرأوا التراث بتمعن فائق واستخلصوا أعمالا خالدة مثل:- سر شهرزاد / شهریار / حلاق بغداد/ على جناح التبريزي وغيره كثير. أقول لو تأملنا الليالي لوجدنا كثيرا من تقنيات الحداثة السردية ماثورة من بين ثناياها كالتداعي والفلاش باك والحذف الدلالي والكولاج كل ذلك دليل على توحّد المؤلف بالراوي الداخلي والذي عرفناه مؤخرا نحن القراء عن طريق نقاد المدرسة الألمانية والشكلايين الروس منذ سنين وجيزة وهو موجود بين ظهرانينا منذ مئات السنين ولم نكتشفه . فمنذ سبعينيات القرن الماضي تحديدا هبت على أصقاع الوطن العربي حركة ترجمة لكبار المنظرين ومدارسهم النقدية أحدثت ثورة في عالم الذائقة النقدية مازال الجدل محتدما حولها إلى هذه الساعة كالأسلوبية والبنوية والتفكيكية والسيمائية فنصوصنا العربية عولجت بأدواء غريبة حتى ليخال أننا نلوي اعناقها ليا لتقبل تلك الأفكار الواردة . هل للعرب سبق في التقنيات النصية ؟ إن أول مفكر أحدث شرخا في النصوص المتوارثة هو د /طه حسين بكتابه في الأدب الجاهلي حيث استخدم الشك كمطية للوصول إلى نواصي الحقائق حين قال إننا نرفض شعر اليمين في الجاهلية ونكاد نرفض شعر ربعة وأقل ما توجهه علينا الأمانة العلمية أن نقف من الشعر المضري الجاهلي لا نقول موقف الرفض والإنكار وإنما موقف الشك والاحتياط) وفي موضع آخر

تقبلا للتغيير والتحول) بمعنى آخر أن صناعة الرواية لا تعيش الثبات . فالسرد بنية لغوية وهي محاولة توثيق الذات عبر زمن ومكان معنيين وهي عرض أحداث على شكل متواليات واقعية أو خيالية بواسطة اللغة والذي يهتم خطاب السرد ليس الحدث وإنما طريقة عرض الحدث . في رواية المشرط للتونسي كمال الرياحي يحيلنا الراوي لأشياء مغايرة فقد تناول ابن خلدون لا كعلامة فارقة في نظم التفكير العربي بل صورته حزينا مكتئبا وقد ترك دواته وقلمه وانشغل بفلي القمل الذي اجتاحه وعشعش في لحيته وعمته وجبته ! منذ أن أغلق الشارع وتركه السياح والمصورون بعد هروب (ابن علي) ايدانا بالربيع العربي الذي لم يزهر إلا دما وظل الشارع الذي ينتصب فيه التمثال عرضة ومسرحا هائجا للمتقضين و المتظاهرين . بعض الرواة النابهين يجعل من الشذرات النصية اللامترابطة سردا مغايرا للحقيقة تيمنا بقول عالم اللغة عبد القاهر الجرجاني عندما وصف (الطباقي) قائلا (إن الأشياء تزداد بيانا بالأضداد) والرواية بوصفها جنسا متعلقا بحياة الشعوب مبتغاها الوصول إلى الأسمى فمذ نشأتها وإلى الآن هي عرضة للتغيير كما الكائن البشري حتى وصلت للنضج والتجريب ويقاس نجاحها بمقدار شذو وعي القارئ إنها حصيلة التفاعل المعقد بين النص وسياقاته من هنا شاع نمط الرواية على حساب الأجناس الأخرى مما سبب إرباكا بين المجايل والموروث ، فالسرود الحديثة سعت لتأسيس ذائقة تستند إلى التفكك والانفلات بدل من الوحدة والتناغم!!

سرد المكان : سأتناول في هذا الباب والذي يليه موضوعه الراوي وعلاقته بالزمان والمكان ، يطل الراوي في بعض النصوص وجها لوجه مع الملتقي وأحيانا نراه يتحدث بضمير الغائب وأحيانا لم نر له شكلا ..في رواية الباب الشرقي لمؤلفها خضير فليح الزيدي وهي رواية مكان بامتياز والمكان هو الحيز وجمعها أمكنة أما روائيا فهو مصطلح يمتد فيحوي الأحداث وتتحرك في إبعاده الأربعة الشخوص ويتحكم في إبراز المكان (الوصف) والأشخاص لا تبارح مكانها إلا نادرا فالباب هو العنوان والمتن وهو ثريا النص على رأي الراحل محمود عبد الوهاب . ولهذا نرى الزيدي وهو يجوب بنا بين الشوارع الرئيسية والنقاطات حاصرا نشاطه في أربعة نقاط البتاويين والنفق ومدخل شارع السعدون والخلاني مارا بمحلات الملابس العتيقة (البالات) والبسطيات العشوائية

لعلي بدر فسلطة النص حسب المعنى (الفوكوي) نادرا ما تسمح للقارئ للإفلات من أسرها الجاذب . فهذا السرد يحمل أقنعة وشخوصا في فرد واحد امتزج فيه الخيال بشيء من الواقع . فيما مضى قبل أربعين عاما أو يزيد توقفنا كثيرا عند سوفوكليس وشخصية اوديب حين قتل أباه وتزوج من امه دون أن يعلم فجعل بطله التراجيدي معذبا نفسيا بين الإحساس بالذنب والذهول والحنق والصدمة ف (جو كستا) أمه التي أنجبته ورغم علمه فيما بعد إنها أمه يريد الاحتفاظ بها زوجا !! وكذلك بعض النصوص السردية الحديثة تقدم فهما مضافا لما تعارف عليه لان مبدعها يسعى للحصول على الصدمة الجمالية ، هدفه إيقاظ المتلقي من سباته الوجداني ، فكلما كثر المتلقين كثرت القراءات لان النصوص المركبة يتسع افقها بكثرة اختلافها كنا سابقا نستأنس بالإيقاع والتناسب الطردي والتوازن والانسجام فحل محلها التنافر والتعارض والتشظي وهذا ليس تراجعا نصيا بل اجتراحا للجمالية السردية يساير العصر بخطواته المتسارعة وهي حادثة تقوم على تفكيك المنطق التقليدي المتوارث البالي . أن روائي وفناني اليوم لا يخضعون لتراتبية الزمن السائد بل لجنوا إلى الزمن الحر أي الزمن المتخيل ليتخلصوا من جلابيب زمنهم الصارم الذي كبل فنههم سنين طويلة حتى المفاهيم الأرسطية مثل وحدة الزمان ووحدة المكان التي سجدوا في محاريبها تغيرت بفعل الحداثة وما بعدها لكونها تضعضعت بفعل التغيير الحاصل تقنيا. ربما محاولة عبد الله الغدامي عام ١٩٩٧ في منهجه النقدي الثقافي لجعل النقد أداة فعالة في الثقافة السائدة والذائقة التي استهلكت بفعل التقادم فالنقد مرتبط بأنساق معرفية هدفه تحليل الخطاب الذي يجسده النص بوصفه صورة عاكسة لبعض نشاطات المجتمع وانه وجب الالتفات إلى النصوص اللا مدونة والشفاهية المبنوثة بين الشرائح الاجتماعية (المهمشة) وكشفها ودراسة مكنوناتها في شفرات ، ولكنها تحت أقنعة كالدراما العفوية والأغاني والكف عن إلقاء حزم الضوء على النخبة فقط .

تحول السرد: إن السارد هو الذي يحدد الجنس الأدبي وهو المتحكم بخيوط اللعبة وهو كذلك يروي عطش المتلقي الذي ينتظر النهاية ولكن هذه الصورة لم تدم إذ سرعان ما تدخل أصوات عديدة تزاحمه وتفلت زمنه من أسره وهنا تبرز الأسئلة من يكتب ؟ من يسرد؟ من يروي؟ ويرتبك المتلقي أيما ارتباك حتى أن الناقد الروسي ميخائيل باختين صرح مرة (بان الرواية هي من أكثر الأجناس الأدبية

الأوسع فضاءً. بعض مدارس النقد الحديث دعت إلى عدم المساس بالحوادث التاريخية واعتبرت أي تحريك يعتبر زيفاً وينأى بأهم صفاتها وهو الصدق في حين يخلط بعض المؤرخين عالميين مختلفين واقعي ومتخيل غايته الوصول إلى الأسمى فيمنح البطولة والخوارق لأسماء مشهورة ولكنها ابعدها ما تكون عن اجترار هذا الفعل أو ذاك ويحلو الآخرين إضافة أشياء لم تحصل على الأرض وحتى لو حصلت فإنها بغير هذا الحجم الذي وضعت فيه وكأنه يرى بمنظار لا يملكه سواه !! كلنا انبهنا بشعر الخنساء معنى ومبنى وهي تصف أخاها صخر بأجمل الأوصاف في حياته وبعدها حتى إن احد علماء اللغة العربية قال عن توصيفها (كأنه علم في رأسه نار) أجمل ما حوت البلاغة العربية من معنى : في حين سأل احدهم زوجة صخر كيف أصبح اليوم ؟ قالت (لا هو حي فيظهر ولا هو ميت فيقبر) . وهكذا هو التاريخ يسير وفق قاعدة كثيرة الانتشاءات . فلو أخذنا واقعة حدثت فعلا ضمن زمن معلوم ترى ما جاء فيها لا يتعدى التقرير الأجوف من هنا تمتد يد المنشئ ليضيف عليها بعض المقبلات لتكون أسهل تناولا وأسرع هضمًا.

أذكرني أنني قرأت كثيرا عن القطب الصوفي الاستشراقي (الحلاج) من ساعة مولده إلى إعدامه قرأت ما سينون و الفيتوري والشرقاوي وهيكول وأدونيس وطراد الكبيسي وحاتم الصكر شعرا ونثرا ، لم أر الحادثة التاريخية تطابقت مع اثنين فكل واحد من أولئك الذوات تناول المادة التاريخية بطريقة الخاصة وعلى هواه وربما ثورة الزنج وأميرها علي بن محمد حدث لها ما حدث للحلاج . التاريخ المروي هذا حاله لما يكون متشعبا .

نجل حزمة الضوء هذه المرة على (دومة الجندل) للروائي الحاذق جهاد مجيد وهو مكان يراوح بين الحقيقة والخيال يقال أن وفدا الإمام علي (ع) ومعاوية اجتمعا قبل حرب صفين . فالسرود التاريخية نوعان ، سرد خيالي وان ابتداء بأحداث وقعت فعلا والثاني الوقائع وان استندت إلى وثائق فان الراوي يلجأ للخيال الإبداعي في نسيجهما ولو سبق في هذا الميدان اثنان من مجاليه وهما الراحل مهدي الصقر في حكاية مدينة ٢٠٠٤ ومحمد خضير في بصر ياثا ١٩٩٣ أما دومة الجندل فهي نوع خاص استطاع مبدعها المزوجة بين الواقعة التاريخية بشخصها وأماكنها والحادثة الشعبية الشفاهية وهي مجموعة ضمت (الدومة وتحت سماء داكنة والهشيم) إنها تشي بأفكار

وبائعي الخمر والمقاهي ومطاعم العربات الرخيصة المنتشرة في كل صوب ما عدا بحر الشارح المكتظ بالسيارات وزعيقها الدائم ، والمتسولين بنوعهم الجالسين الذين لا يبذلون حراكا بسبب العجز أو الإعاقة والمتحركين الجوالين ناهيك عن لصوص النهار الذين يستغلون المغفلين بخفة وحذق وإذا شعرت بالتعب والإعياء فسيصحبك لتأخذ نفسا من الراحة على مصاطب حديقة الأمة مشيرا بإيحاء أن ثورة ١٩٥٨ لازالت قائمة من خلال نصبي جواد سليم وفائق حسن وكل واحد يعطي ظهره للآخر في تقاطع تام ! أن الوصف وان كان يبطئ من إيقاع أحداث الرواية فانه ضمن سيرورتها المكانية . من هذا الكم الهائل لوصف المكان يقسم الراوي مجتمع الباب الشرقي إلى فئتين : الأولى: هم الذين أتقنوا لعبة الاختفاء والظهور وهم سياسيو(الصدفة) كما أثبتت الوقائع فيما بعد فقد اعدوا العدة للمساك باللحظة قبل زوالها . وهم من حيث السيماء واللغة (مرتبين) فتربعوا على مراكز الدولة الجديدة بعد ٢٠٠٣ وابتسط ادعاءاتهم إنهم مظلومون من النظام السابق فاستحوذوا على المناصب . الفئة الثانية : ظلوا كما هم يشغلون رقعة الباب الشرقي ولا يملكون قبرا عند رحيلهم يوصلهم إلى جهنم ! فالزيتوني من الوصافيين الجيدين الذي لا يفوته حتى حبل الغسيل والأماكن المهملة والأشياء التي لا تمر على خاطر كما له جمالية أخرى وهو وصف الباب من زوايا عدة من السطوح العالية حيث يطل إطلالة كاملة ومن بعض الكوى والشبابيك حتى يستوعب المشهد بكامله . يذكرني الزيتوني ب دستوفسكي (في الجريمة والعقاب) عندما يقتل راسكيلينكوف المربية العجوز يظل مندهشا بالتحف المنتصبة في أرجاء المكان واللوحات المعلقة لأشهر رسامي العالم وفخامة البناء ويترك فعلته بالقتل وكأنه لم يقترب ذنبا !!

سرد الزمان (التاريخي) : ترتبط المرويات التاريخية بالواقع ويتناقلها الناس كل حسب طريقته فمنها من يروى ولا يعاش بينما الحياة تروى وتعاش وربما يسأل احدا هل يمكن تجريد السرد عن زمنه ؟ فهناك من يعتبر الطرف الزمني مجرد وعاء سطحي ، فالروايات التاريخية تتماهى مع التاريخ وتشترك فيه لكنها تترك فسحة للخيال حتى يمد نظره واليات اشتغاله ليقفز ما وراء الحدث حيث الاهتمام بالهوامش والفرعيات والمتون وعتباتها . فلم يكن الراوي أسير الواقعة بعينها ، لان تقنيات ما بعد الحداثة كسرت الحواجز الكونكرتية وأحلت محلها البنية الافتراضية

.. المصادر:

- ١- في الأدب الجاهلي / دطه حسين ص ٧١ و ص ٩٠
- ٢- التقنيات وأبعادها الثقافية/ د . رمضان بسطاويبي / مصر
- ٣- عبد الله ابراهيم / السردية العربية / بيروت المركز الثقافي
- ٤- عبد الله الغدامي / النقد الثقافي / قراءة في الأنساق / الدار البيضاء
- ٥- شعرية ما بعد الحداثة / ليندا جينشون .
- ٦- اتجاهات الشعر العربي الحديث/ د . احسان عباس / القاهرة
- ٧- نظرية الرواية / بحث في تقنيات السرد / عبد الملك مرتاض
- ص ٢٣٧
- ٨- الخروج من التيه / عبد العزيز حمودة / الكويت المجلس الوطني للثقافة .
- ٩- إضاءات في النقد الأدبي الحديث / د علي حسين يوسف .

باهرة وفي اعتقادي لولا رقيب السلطة وحضوره البوليسي لما البس وقائع التاريخ تلك الجلابيب لغرض وصوله إلى غايته إما تمويها أو تورية . انه عمل مدهش ومفتوح على أفق الحداثة السردية وفيه لفات حانية رسمت بعناية ناهيك عن التواشج القائم بين الشعر والقصة , فقراته مشحونة بإيقاع محبب واغرب ما يستوقفك هو قاموسه الخاص الذي استعان به لتسهيل عملية التدفق التلقائي بلا تعسف وذلك لاستقرائه التاريخي وتأثره بأسلوبية الهمداني والحريري لهذا ترى في الجملة عمقا وسعة أغنت مديات المعنى وفضاءاته المتشابكة عندما قرأت دومة الجندل أحسست انني ضمن ذلك المشهد بكل سلبياته وموته وجوعه وارهاساته . اما بطل الرواية فهو نسيج من ذلك العالم المشحون بالوجع والحيرة فهي يوتوبيا مركبة من الاستلاب والنقائض اللائبة وهي حياة مشوبة بالتوجس ، ان كائنات جهاد مجيد تجسيد للصراع المستديم الذي حل في ارض السواد منذ فجر التاريخ وهو حلم الإنسان بالعدل والرفاه والحياة الكريمة وهو مالا يمكن تحقيقه !!





في الكتابة.. متى تكون لحظة الإبداع؟*

عبد جبير

هل هناك قانون (ينطبق على الجميع من الشعراء وحتى كتاب السيناريوهات السينمائية، وطبعا الروائيين) يقول بأن لحظة الإلهام ستأتي في الموعد المعين أو تحت شروط بذاتها؟ هل يجب أن تكون هناك مسافة بين المبدع والحدث العام مهما كان وصفه ورسمه، حتى يستطيع إنشاء عمل له قيمة أدبية Literary value بالأحرى؟ متى تكون الكتابة عن الثورة -مثلا- ممكنة ومتى لا تكون؟ هل يمكن لكاتب -مثلا- يده في معمة الثورة، أو آخر عقله في روحها يرفرف معها، هل يمكن لأي منهما أن يجلس ليبدع عملا عظيما؟ رواية بالأحرى، في التو واللحظة مهما كانت نواياه طيبة؟ هناك أسئلة عديدة نحب أن نسألها، خاصة إذا كنا نعمل بالإعلام، نحاول بها استثارة القارئ العادي للولوج معنا على ما نفترض أنه عالم سري غامض ومثير، ربما حتى نحقق أكبر قدر من الانتشار لموضوعاتنا، لكن هذه الأسئلة في الحقيقة ما هي إلا "فشار" للتسلية، ونحن نرى الفيلم الممل لعادل إمام الذي فرضته عليك زوجتك وابنتها البكر التي تشربت ذوقها السخيف وحتى تمر الليلة بسلام.

من تفصي تجارب الروائيين الكبار (المعلمين) يتضح لك بكل جلاء أنه: "ليس هناك قانون واحد يحكم عملية الإبداع".

القبض عليه في قضية أخرى ويعترف بهذا الكلام، الأمر الذي شكل خيطاً للقبض عليهما، ولكن تعقيدات القضية تمتد فترة تزيد عن خمس سنوات، كان كابوتي خلالها يجري تحقيقاته، ولم يستطع نشر أي شيء حتى انتهت القضية وحكم على المجرمين بالإعدام.

كتب كابوتي هذا العمل بأسلوب ساحر أخذ جعل القراء يقبلون علي قراءته في المجلة أولاً ثم عند نشره في كتاب، وبعد ذلك تحولت الرواية إلي فيلم رآه الملايين، وعلي الرغم من أنه كان قد كتب قبله روايتين ساحرتين هما "أصوات أخرى" و"غرف أخرى" و"قيثارة العشب"، إلا أن "بدم بارد" هي التي حققت له الشهرة الفائقة.

هذه إذن حالة أخرى من حالات الكتابة الإبداعية التي جرت وكأنها تحقيق صحفي.

هنا نؤكد ثانية أنه ليس هناك قانون واحد يحكم عملية الإبداع.

كما أنه ليس هناك تصور واحد لحياة الكاتب أثناء قيامه بعمله.

تقول المبدعة الكبيرة "مارجريت دورا" إن "الكتابة تذهب إلى عوالم بعيدة، هي أحياناً فعل لا يطاق، كل شيء يأخذ فجأة معنى آخر، الذين تعرفهم يصبحون غرباء، والغرباء نطن أننا كنا في انتظارهم، يرجع ذلك ربما لمجرد أنني سئمت -أكثر من الآخرين- هذه الحياة، كانت حالة من العذاب دون ألم، لماذا أبحث عن الهروب من الناس، خاصة الذين يعرفونني، لم يكن الأمر محزناً فحسب، كان يبعث على اليأس، كنت قد شرعت في القيام بأكثر أمور حياتي صعوبة: الكتابة عن عشيق في لاهور، أكتب قصة حياته، أخذ مني كتاب "نائب القنصل" ثلاث سنوات، كتبته دون أن أخبر أحدا عنه، لأن تدخل أي رأي "موضوعي" كان سينسف الكتاب، ما يحملنا: هي تلك الأفكار الوهمية التي تأخذنا ساعة الكتابة، والتي تقول لنا إنه لا أحد غيرنا يمكن أن يكتب ما كتبناه، وعندما قرأت ما قاله النقاد عن كتابي، حين قالوا إنه لا يشبه شيئاً آخر، عندها أحسست أنهم يتفقون مع عزلة الكاتب".

أما رفيقتها المبدعة الكبيرة الأخرى "فرجينيا وولف" (٤) فهي ترى أن المرأة الكاتبة بالذات تحتاج إلى غرفة تخصها وحدها، بما يعنيه ذلك من استقلال كامل عن الرجل كي تستطيع الإبداع، وربما هي تؤكد -كمدافعة عن حق المرأة في الاستقلال- أن هذا الاستقلال هو الذي يجعلها تشعر بحريتها أثناء عملها، وهي دون ذلك لن تستطيع الكتابة.

أحد الكبار "وليم فولكنر" (١) كان حين يحس بـ "الإلهام" يجري ليطالع إلى شجرة ضخمة في حديقة بيته - رومان أوك Rowan Oak أكسفورد مسيسيبي - ليسجل المسودة الأولى، يروح "يشخبطها" بكل قوة حتى لا تهرب ثم يعود إلى غرفة مكتبه ويعيد الكتابة على آله الكاتبة.

أحياناً يأتيه الإلهام في الفجر والحديقة في الخارج مجمدة من البرد، فيقف أمام الجدار ويسجل عليه المخطط الأول (كما نرى في -شخبطات- مخطط رواية "الصخب والعنف" على جدار غرفة نومه)، ثم يجلس إلى آله الكاتبة، ويبدأ في العمل.

كل عمل له ظروفه الخاصة، فلا يمكن مقارنة عمل روائي كبير بكتابة قصة قصيرة من صفحتين، فالرواية عمل شاق قد يستغرق إنجازه عشرة أعوام ("يوليسيس" جيمس جويس) أو عدة أيام.

رواية ترومان كابوتي (٢) البديعة "قيثارة العشب" كتبها في عدة أيام، بينما استغرقت كتابة رواية "بدم بارد" خمس سنوات، وهي عمل يستحق أن نقف أمامه، لم؟ لأنها تطرح السؤال: هل يمكن أن تتحول حادثة (جريمة) إلي عمل روائي له قيمة أدبية؟

الحقيقة أن هذا ما جرى بالنسبة لهذه الرواية.. بالصدفة يقرأ كابوتي في صحيفته اليومية "النيويورك تايمز" صبيحة يوم السادس عشر من نوفمبر عام ١٩٥٩ خبراً عن جريمة، (قلت أنها جرت في اليوم السابق) لأسرة مكونة من أربعة أشخاص، هم هربرت كلاتر وزوجته بوني وطفليهما ناسي وكينيون يعيشون في سلام في مزرعة نائية في منطقة هولكومب في ولاية تكساس، تثيره القضية إلى درجة أنه يتصل بمدير تحرير مجلة النيويورك ويتفق معه على كتابة قصة الجريمة للمجلة مقابل قيامها بتغطية مصاريفه، وهكذا بدأ كابوتي رحلة تحقيق مضمينة استمرت خمس سنوات، تمكن خلالها من مقابلة أطرافها بمن فيهم المجرمين اللذين تم القبض عليهما وأودعا السجن، لكن كابوتي استطاع الحديث معهما بتسهيلات من رجل شرطة مرتش.

كان المجرمان بيرري سميث وديك هيكوك - قد التقيا في السجن في قضية أخرى يعرفان ظروف حياة الضحايا في ضيعتهم المتطرفة، «فأقدا على قتل أفراد الأسرة جميعاً، بمن فيهم الطفلين بدم بارد، على أساس أن أحداً لن يراهما في هذه المنطقة النائية، لكن أحد السجناء من زملائهما كان قد سمعهما يتحدثان عن العملية، وتقضي الأقدار بأن يتم

ويبدو لي أنني لن أسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح، بل تحت وطأة الفرح“.

لقد استغرقت كتابة ”الحرب والسلام“ للمعلم الأكبر ليو تولستوي (٧) خمسة أعوام من العمل الشاق والحب الغامر من صوفيا، زوجته، التي كانت حبيبته حتى هذه الأيام، وكانت تأخذه إلى حضنها الدافئ، بمجرد أن ينتهي من حصة الكتابة اليومية.

قبل بداية الحصة كان يخرج ويتمشى في غابة ”ياسنايا بوليانا“ حتى يحس بتعب المشي، ثم يدخل لغرفة الكتابة، ويبدأ فيما كان يسميه (كأسطي محترف) الشغل، ينتهي من الفصل أو الفصول، وقبل أن يغادر يسجل ملاحظات تدله على ما سيأتي في اليوم التالي.

كانت تجربته في الحرب قد انتهت منذ سنوات، ومثل همنجواي كان لابد له من دفن هذه التجربة المريعة بالكتابة عنها.

أرنت هيمنجواي (٨) هذا، كان يكتب واقفاً، نعم واقفاً على ساقيه، مستعينا بدستتين من أقلام الرصاص المبرية على ”سجدة عشرة“، ولكنه حين يصل لرحلة التنقيح يجلس منحنيًا ليعيد ويزيد حتى ينتهي من العمل، وحين سألته كاتب شاب عن النصيحة التي يبيدها له ليستطيع الكتابة، قال لا فض فوه: ”حلك الوحيد أن تذهب لتسرع بالانتحار“. وقد انتحر همنجواي نفسه ربما لأنه يتقن أنه لن يستطيع الكتابة أبداً بعد الآن، أو أنه لن يستطيع الكتابة بالمستوى الراقي الذي كان يكتب به طوال حياته، فلم تستحق الحياة أن يعيشها سيد القلم والقلم أضحى يرتعش بين أصابعه.

همنجواي هذا هو المثل الأهم في مسألتنا، مسألة الكتابة عن الحدث الساخن، واللحظة المواتية لكتابته، ولكن همنجواي جرب الكتابة عن الحدث الساخن عدة مرات:

- كتب روايته الجميلة ”والشمس تشرق أيضاً“ وخلفتها أجواء الحرب الأهلية الأسبانية، التي كان قد خبرها منذ سنوات مضت، لكن دون أن تكون أحداثها ماثلة في الرواية، يقول ”كالروس بيكر“ في كتابه عنه:

”كان قد جاهد جهاداً طويلاً مركزاً ليمنح قصته الأولي المبنى الصلب والنضارة في النسيج، وقد قال في حديثه عنها: (بدأت قصة ”والشمس تشرق أيضاً“ في اليوم الحادي والعشرين من يوليو -١٩٢٥- وهو يوم عيد ميلادي السادس والعشرين، بمدينة بلنسية الأسبانية)، وظل يعمل في المسودة الأولى خلال الأيام العشرة الباقية من يوليو وأغسطس ببلنسية ومدريد وسنت سباستيان وهنداية،

لكن لنستمع إليها وهي تتحدث عن مسألتنا، أو شيئاً قريباً منها، ما هي الرواية؟

تقول ”لو أننا أغمضنا أعيننا وفكرنا في الرواية ككل، لبدا لنا أنها كيان أشبه بالمرأة التي تعكس الحياة، وإن كانت مرآة تموج بالتبسيط والانبعاجات والتشوهات، في أي الحالات، هي بنية تترك شكلاً ما عن الخيال والذاكرة، تارة علي هيئة مكعبات، وتارة علي هيئة معبد بوذي، وتارة يكون لها ممرات مسقوفة وأجنحة ممتدة.. إن ذلك الشكل، قلت لنفسني وأنا أستعيد بعض الروايات الشهيرة، يشعر المرء بالعاطفة الملائمة، لكن تلك العاطفة سرعان ما تمتزج بعواطف أخرى، وذلك لأن الشكل لا يصنع من علاقة حجر بحجر، ولكن من علاقة إنسان بإنسان، ولهذا، فإن الروايات تخلق فينا أنواعاً من شتى العواطف المتضاربة المتعارضة، فالحياة تتعارض مع شيء هو ليس الحياة“.

كولن ولسن (٥) يرى رأياً مشابهاً، يقول إن ”الإبداع ليس سرا مقدساً، وإنما هو أساساً موهبة حل المشكلات، حيث يضع الكاتب أمامه مشكلة ومن الضروري أن تكون تلك المشكلة أمراً يهمه هو شخصياً - ويحاول أن يحل تلك المشكلة على الورق.. غير أنه يتحتم من أجل التعبير عنها تعبيراً واضحاً أن يجد الحلول لعدد من المشكلات الفنية البحتة.. من أين يبدأ، وماذا عليه أن يدرج، وماذا عليه أن يستبعد وهلم جرا.

”لقد قال شكسبير إن الفن يحمل مرآة تعكس الطبيعة، إلا أنه من الأدق القول إن الفن مرآة يرى فيها المرء وجهه هو.. ولكن لم يريد ذلك؟ لأن الرواية هي محاولة الكاتب إحداث صورة ذاتية واضحة“.

”فرانتس كافكا“ (٦) لم يكتب ما كتب من روائع بقصد النشر أصلاً، لأنه كان قد استخلص لنفسه أفكاراً كان الموت هو الذي يغشاها، فالحياة بالنسبة له مجرد مؤشر، يقول ”المؤشر الأول إلى شرونا في فهم الحياة، هو رغبتنا في الموت“، لذا فإنه ”يمكننا استخلاص كتب لا تحصى من الحياة، بينما بالكاد يمكننا استخلاص نزر قليل من الحياة من الكتب؟ ماذا على الكاتب أن يفعل إذن؟، يقول ”إلزم كرسيك وأصغ، كلا، لا تصغ، انتظر فحسب، كلا، لا تنتظر، يكفي أن تكون صامتاً ووحيداً، إذ سيجيء العالم ليرتمي عند قدميك ويرجوك أن تخلع له أفتعته، لا يسعه أن يفعل غير ذلك، سوف يلتوي منتشياً أمامك.. فالكفاح يملؤني سعادة تفوق قدرتي على فعل أي شيء،

وأتمها بباريس في السادس من سبتمبر من نفس السنة". بعد أربع سنوات، أي في سبتمبر ١٩٢٩ أثبت همنجواي أنه يستطيع تحقيق هذه المقدرة مرة أخرى في قصته "وداعا للسلاح"، يقول بيكر "لا يتولد الكتاب من رأس مؤلفه ضرورة، لكن كل كتاب جهد يتولد من حوافز قوية، وإذا كان الكاتب في مثل مواهب همنجواي وتجاربه، صدر الكتاب عنه على نحو طبيعي سمح، وكذلك صدرت قصته، إذ أنهما لم يصدرا فحسب عن حافز فني خالق بل كانتا وسيلة لاستخراج خلاصة الفلسفة الأخلاقية التي مارسها سبع سنوات، وعلى هذا النحو أيضا كانت "وداعا للسلاح" التي تربطه بالحرب العظمى وتخلص منها بالكتابة عنها، وبوصف كل ما تشابك فيها من فكاكة ورعب، أي أن الكولونيل كانتون -أحد أبطالها- استطاع بعد ثلاثين سنة أن يدفن في ميدان قتال إيطالي، ويدعها في لحدّها إلى الأبد". هذا مثال واضح للكتابة عن الحدث الساخن، حيث يبقيه الكاتب ضمن فلسفته ورؤيته للعالم، لكنه ابتعد عنه مسافة كافية ليستطيع تكوين هذه الفلسفة التي استخرجها من ويلات الحرب، فلا بد من مسافة كافية ليتفاعل مع تداعيات الحدث.

مثال آخر من رواية عنوانها واضح ومباشر "الثورة"، كاتبها الروماني ليفيو ريبيرينو (٩) كانت في الستينات والسبعينات (مقررة علينا من الكبار) ومتداولة بكثرة بين المثقفين الشباب الثوريين، وترجمت في مشروع الألف كتاب.

يعد ريبيرينو - حسب مترجمه محمد إبراهيم زكي- أحد الكتاب المهمين في رومانيا، عمل بالصحافة زمنا، وألف قصصا كثيرة كان لها وقع عند الجماهير، فلما كان عام ١٩١٦ انضمت رومانيا إلى الحلفاء ضد دول وسط أوروبا، فاضطر الرومانيون أن يخوضوا غمار حرب طاحنة ضد إخوة لهم على الجانب الآخر، وكان موقفا عصيبا، أوحى للكاتب برواية سماها (غابة العدم)، صور فيها الصراع الذي اعتمل في نفس أحد ضباط رومانيا فأفضى به إلى الفرار من الجيش.

وتأثر ريبيرينو بالتغيرات الاجتماعية التي حدثت في المدة ما بين سنة ١٩٢٠ - ١٩٢٣، وشرع في تأليف رواية "الثورة" عام ١٩٢٠، وأخذ يتجول في جميع أنحاء رومانيا، يتبادل الحديث مع الفلاحين، ويستمع إلى حكاياتهم عن الانتفاضة العنيفة التي شملت رومانيا عام ١٩٠٧، والقلق التي سببها الفلاحون إذ ذاك، وبعد ذلك أتيح له أن

يفرغ من الرواية - "الثورة" - عام ١٩٣٣. وهكذا نصل إلي لب الموضوع، ونتابع أمام أعيننا صورا متلاحقة تمثل الفقر والبؤس والضرائب التي تثقل كاهل الفلاحين، والتعذيب الذي يهري أبدانهم، ويدب الاستياء، وينفذ الصبر، وتتطلق مشاعر الغضب من عقالها، ثم تندلع الثورة.. ونسمع تعليق أهل المدينة الآمنة اللاهية عليها، ونراها رأي العين في صورتها الرهيبة المروعة نيرانا تلتهب في جميع أنحاء الريف، لقد هب الفلاحون بعد طول رقاد يغزون أراضي الأشراف ويسوون حسابهم مع من أذلّوهم وعذبوهم سنين طويلة.

ولكن - وهنا مربط الفرس - انتصار الفلاحين لا يدوم طويلا، فقد انطلقت الثورة بطريقة عفوية، وقامت دون خطة مرسومة، أو مبادئ موضوعية، فترى في الصفحات الأخيرة من الرواية كيف دفعت الحكومة - حكومة ملاك الأراضي والأشراف - قوات الجيش لتصدّم مع الفلاحين الثوريين بدعوى استتباب النظام، فنقتل منهم أحد عشر ألف فلاح.

محركات الكتابة إذن لا تقبل التحديد، ولكل كاتب مزاجه، ولكل عمل ظروفه.

لكن اللحظة المواتية للكتابة عن حدث ما هي غير اللحظة الحرجة (١٠) في العمل الفني، فأنت قد تجد أن كل الأعمال الأدبية المرموقة تتبنى على هذه اللحظة الحرجة في بؤرة يسميها النقاد الكلاسيكيون (لحظة التنوير).

تجدها في عمل كلاسيكي مثل "دون كيخوته" حين يأتيه الإلهام في أول "خرجة" خرجها من وطنه، ليبدأ رحلة مصارعة طواحين الهواء، كما تجدها في "الإخوة كارامازوف" حين يلج السؤال الكبير على رأس إيفان: "كيف يتفق مع وجود الله الرحيم القادر وجود الشر؟"، كما تجدها في اللحظة التي يكتشف فيها كمال بطل ثلاثية نجيب محفوظ ما عليه السيد أحمد عبد الجواد من تناقض، كما أنك تجدها، تقريبا، في أي عمل أدبي آخر.

لكنك حين تتأمل في ذلك، فإنك تكتشف أن هذه "اللحظة الحرجة" ما هي إلا جوهر الوجود، لذا فإنها قد تشكل بؤرة كل الأعمال الأدبية والفنية، وحين تمد البصر أطول (أو أكثر) تكتشف أن الحياة نفسها ما هي إلا مجموعة لا متناهية من اللحظات الحرجة، البعض منها، ربما بسبب درجة قوته وتأثيره على الناس، نتوقف أمامه كـ "حدث فريد" أو "تاريخي"، لكن بعضها الآخر لا يتوقف الناس عنده على الرغم من تأثيره على حياتهم، ربما لأنه خال



من القوة التي قد تصل أحيانا إلى درجة العنف. وأظن أن جميعا نتفق الآن أننا نعيش هذه الأيام لحظة من أعنف لحظات تاريخنا، بل يمكنك أن تقول إنك لو دقت النظر للأمام أو الخلف لوجدت أننا في هذه المنطقة من العالم نعيش، ربما منذ مئات السنين لحظات حرجة متتالية لا تتوقف ولا تنتهي، حتى لتخال أنها منطقة اللحظات الحرجة بامتياز وبلا منازع. لكن ونحن نعيش علي الأمل (فليس أماننا سواء) نسأل؛ هل سينتج عن هذه اللحظة الحرجة الكبيرة جانب واحد إيجابي يكون في صالح الناس من المواطنين المغلوبين على أمرهم؟

أم أن هذا العنف الرهيب سينتهي بهم إلى ما هو أسوأ مما هم عليه الآن؟

هل سنستطيع الإبداع بحرية؟

هل ستكتم أفواهنا أكثر مما هي عليه؟

هل سنجد بسهولة الوسيلة لتوصيل أعمالنا للناس؟

أم ستضيق أرزاقنا أكثر حتى نأكل عشب الصحاري؟

هل ستختنق نفوسنا حتى نتمنى الموت من شدة هول الحياة؟

هل سنحس أننا إلى الحيوان أقرب مما نحن عليه كبشر؟

أم أن هذه الصفحة الدامية ستنتطوي، وتحل محلها صفحة بيضاء ناصعة نسترد فيها أنفاسنا، ونستعيد آدميتنا، ونتمكن

من العيش في سلام، نمارس حياتنا بشكل طبيعي، لا أكثر ولا أقل، نعيش كمواطنين، نستطيع الكلام والسكوت،

العمل والراحة، الحلم والكسل، وأحيانا نغني للحياة من القلب؟

ربما .. من يعرف؟

المنصة من اليمين، اللبناني عباس بيضون، والمغربية ربيعة ريحان، وصفاء عبد المنعم، ومحمد سلماوي، وفؤاد قنديل، وعبد جبير، و العراقي محسن الرملي

الهوامش:

١- المعلومات عن "فولكنر" من عدة مصادر، منها "وليم فولكنر بقلم أرفينج هاو"، ترجمة سعد عبد العزيز.

٢- المعلومات عن "ترومان كابوتي" مأخوذة من دفتر ملاحظات كاتب المقال، وهي منقولة من عدة مصادر صحفية.

٣- المقطعات من كتاب دورا "الكتابة" ترجمة هدى حسين، ومن ترجمة أخرى للنص المعنون "عزلة الكاتب" من موقع محمد قصيبات.

٤- فقرات "فرجينيا وولف" من كتاب "غرفة تخص المرء وحده" ترجمة سميرة رمضان.

٥- "كولن ولسون" من كتاب "فن الرواية"، ترجمة محمد درويش.

٦- أقوال "فرانتس كافكا" من موقع "ملتقى الحكايا" الأدبي، نقلها عبد الواحد جنيود.

٧- معلومات "تولستوي" من محفوظات كاتب المقال ودفتر ملاحظاته.

٨- معلومات "هيمنجواي" من كتاب "كارلوس بيكر" عنه، ترجمة إحسان عباس، وكتاب "بابا هيمنجواي، أ. هوتشنر، ترجمة دار الآداب.

٩- معلومات "ريبرينو" من مقدمة المترجم المذكور.

١٠- فقرة "اللحظة الحرجة" من شهادة لكاتب المقال، نشرت ضمن ملف عن الموضوع، مجلة أوغاريت، باريس، ٢٠٠٧.

* قدمت هذه الشهادة في ملتقى القاهرة الدولي السادس للإبداع الروائي الذي عقد للفترة من ١٥- ١٨ مارس ٢٠١٥



رؤيتي لماهية الفن:

سعيد سالم

من خلال حصيلة انجازى الأدبى حتى الآن : خمس عشرة رواية وعشرة مجموعات قصصية ، وكتابين احدهما عن نجيب محفوظ الانسان والآخر عن كتاب الاسكندرية، أستطيع أن أصرح باعتقادى فى صحة المقولة المعروفة أن " الفن امتاع وتنوير " ، وأنه ان لم يحقق الهدفين معا هبطت قيمته. انى أرى فى الفن سبيلا راقيا لتحقيق التصالح والتناغم بين الانسان ونفسه من جهة ، وبينه وبين الحياة والكون وخالفه من جهة أخرى انى أرى فى الفن خلاصا شجيا يصل الانسان بالأرض والسماء فى حب لحدود له ولقد وجدت فى فن الابداع الروائى والقصصى ضالتي التى تحقق لى كل تلك الغايات مجتمعة .

لماذا أكتب ؟؟؟ ...

أكتب لأننى مدفوع الى ذلك الفعل الذى يكاد يكون غريزيا ، والذى أسميه أحيانا بشهوة الابداع ، ولأننى لو لم أمارس هذا الفعل الفطرى التلقائى فاننى أختل من داخلى وتتعاكس ملكاتى وتضطرب نفسى ويدهمنى اكتئاب لاتنقطع موجاته المتعاقبة لكنى فى الوقت ذاته أشعر بثقة شديدة أننى أؤدى رسالة لامبرر لوجودى على قيد الحياة ما لم أجتهد فى توصيلها لعشيرتى فى الانسانية وأنا لست أجهل أن توصيل الرسالة من الكاتب للآخرين مرتبط بأسباب أخرى خارجة عن ارادته ، كالنشر والنقد والجمهور القارىء ... تلك الأسباب التى تبدو – فى حالتى على الأقل – متعثرة الى حد كبير ، حتى أن بعض أعمالى تنشر بعد مرور عشرة سنوات على كتابتها أو يزيد مثل رواية الفلوس الا أننى حين أكتب لا أعبا بسبب واحد من هذه الأسباب ، وانى لأشكر الله كثيرا على أن هدانى لذلك بعد أن حبانى بالموهبة لمن أكتب ؟؟؟ ...

المسافة المعروفة في فترة زمنية محددة :

- متى تصل العربية الى القاهرة ؟

فيجبك دون أن يجيبك

- الله أعلم أدع لنا بسلامة الطريق حتى نصل .

عاش هذا الحوار الذي شهدته بنفسى وتطور في مخيلتي على مدى سنوات عديدة بدأت بالهبة من طين وانتهت بحالة مستعصية كعملين روائيين خالصين ذاب فيهما الفكر في الفن وامتزجا في مصهور خاص يمثل ذاتي الفنية أما المثال الثاني فهو الدافع الذي قادني الى كتابة روايتي الثلاث الأولى - جلامبو ، بوابة مورو ، عمالقة أكتوبر - كان الدافع هو احساسى القوى بفكرة الانتماء بمعناها الشمولى أولا ثم الوطنى ثانيا. اننى أعتقد أن الانتماء هو عقد مواطنة مكتوب بين الوطن والمواطن وموقع من كليهما ، فاذا غاب توقيع أحد الطرفين أصبح العقد باطلا وهذا يفسر ما يحدث لشبابنا الذين يكتشفون أن عقودهم الانتمائية موقعة من طرفهم فقط، فاما يلجأون الى الاغتراب خارج الوطن للبحث عن الحلم الأمريكى وخلافه، أو الاغتراب داخل الوطن سواء بالانحراف أو التطرف ، كما أن البعض منهم وهوالأكثر حساسية وانطوائية قد يلجأ الى الاغتراب الداخلى فتدهسه الأمراض النفسية والعصبية ، بينما هو باق بجسده داخل وطنه من هنا كان بطل " جلامبو " لامنتميا وبطل "بوابة مورو" ذا انتماء سلبى ، أما بطل "عمالقة أكتوبر" فكان ذا انتماء ايجابى ، لكن الكثير من السلبيات والمعوقات حالت دون تحقيق انتمائه وفى النهاية فاننى أستطيع استخلاص آراء النقد حول معظم كتاباتى فى أنها كتابات أشبه ما تكون بالكوميديا السوداء التى تميل الى التفلسف الساخر وتتخذ من الطابع غير التقليدى أسلوبا لها ، اذ يمتزج فيها السرد بالمونولوج الداخلى بالحوار المسرحى والسيناريو السينيمائى والخطابات وتيار اللاوعى ، دون التخلّى عن فكرة " الحدوتة " سواء باللجوء الى الواقعية أو الفانتازيا أو الى المزج بينهما ، ويشير بعض النقد الى تصاعد الحس الصوفى فى لغة أعمالى الأخيرة مثل الكيلو ١٠١ الوجه والقناع وكف مريم.

رؤيتى لقضية الشكل والمضمون

يرى البعض أن الشكل هو الوعاء الفنى الذى يصب المضمون بداخله. أما أنا فأنضم الى هؤلاء الذين لا ينظرون بصورة منفصلة للشكل عن المضمون، اذ أننى أرى فيهما مصهورا متجانسا أذابه الصدف الفنى. ويمكننى ايضاح ذلك بطريقة اجتماعية مرة وبطريقة كيميائية -بحكم مهنتى-

من المؤكد حسبما تشير الاحصائيات أننا شعب غير قارىء ، وبالتالي فأنا أكتب الى فئة محدودة جدا من مجتمعنا العربى الكبير -على عكس الحال حين أكتب التمثيليات الدرامية بالعامية المصرية - لكننى أعتقد أن تأثير الفن فى دائرة محدودة من البشر يمكن أن يتسع فى دوائر أخرى أكثر امتدادا مع الزمن غير المرتبط بعمر الفنان ، بحيث يأتى تأثيره تراكميا لا وقتيا. ليست تلك ذريعة للاستمرار فى الكتابة بلا أمل ، وانما هى نظرة واقعية قائمة على تأمل عميق فى فلسفة أن يمضى انسان عمره فى تأدية عمل لا يستطيع ولا يأمل أن يقطف ثمرته على الفور وليس المقصود بالثمرة نفع شخصى بقدر ما هو مقصود توصيل الرسالة المشار اليها ، فهذا هو النفع الأكبر والمتعة المش تهاه

كيف ، وفيما أكتب ؟؟؟ ...

ان ميلاد العمل الأدبى عندى يقوم بالدرجة الأولى على انشغالى المورق بقضية انسانية ما ، تسيطر على مشاعرى وأحاسيسى وتدفعنى الى البدء فى الكتابة دفعا لاسبيل الى مقاومته ولا يعنى ذلك أن الدافع الأولى عندى هو الفكرة المجردة "كالسعادة والحرية والعدالة"، بل هو الاحساس المصاحب لهذه الفكرة والمتوحد معها وأضرب على ذلك مثالين : الأول هو الذى حركنى لكتابة روايتى الرابعة التى تتعرض للعلاقة بين الفن والدين (آلهة من طين) كمرحلة أولى ، ثم روايتى العاشرة (حالة مستعصية) كمرحلة تالية كان الدافع هو احساسى بأننا كمصريين وعرب ، سواء على مستوى الأفراد أو المجتمعات نعانى من انقسام فكرى مقيت بين ثنائيات يعتقد الكثيرون أنها متناقضة، اذ يختلط فيها المطلق بالنسبى سواء عن غير قصد أو لقصد مشبوه ، مثل الأصولية والبرالية ، أو الأصالة والمعاصرة أو التراث والحداثة ، أو الدين والدولة ... وغيرها من ثنائيات تشتعل بينها المعارك على جبهتين تعتقد كل منهما أنها صاحبة الحل الأفضل أو الأوحده، بينما يتغافل الجميع عن فكرة ايجاد حلول تكاملية لاتفاضلية ولا تلفيقية ، تشفى الأفراد والجماعات من ذلك الانقسام الذى يؤدى بقراراتنا ومواقفنا الحياتية الى أن تكون مجرد ردود أفعال لما يحدث فى الدنيا دون مبادرات ايجابية

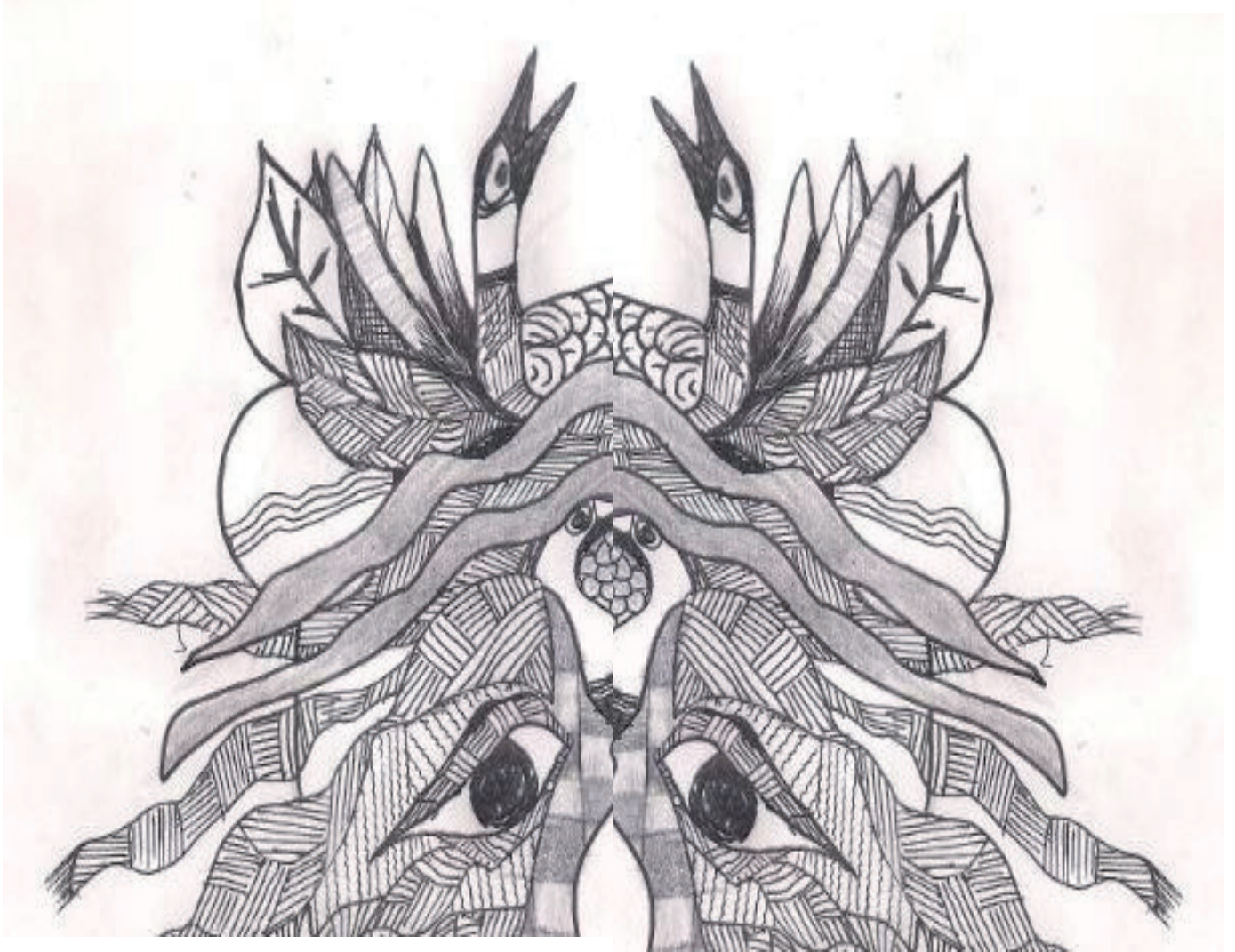
أصيلة من جانبنا، بل نضل متخبطين فى قياسنا للمطلق بالنسبى وللنسبى بالمطلق ، حتى اذا سألت سائق عربية حكومية تقوم يوميا من القاهرة الى الاسكندرية وتستغرق

مرة أخرى. فأمّا التفسير الاجتماعي فهو يشبه زواج-رجل
بامرأة على أن يكون الصدق الفني هو المأذون الذي يعقد
عليهما. وأمّا التفسير الكيميائي فهو أن المصهور أو المزيج
يصعب فصله الى مكوناته ، على عكس الخليط الذي يمكن
فصله الى العنصرين المكونين له.

قضية الفصحى والعامية:

معنى القصة العربية أنها نوع من فنون الأدب المكتوبة
باللغة العربية، واللغة في ذاتها هي إحدى مكونات الجمال
الفني في القصة، وهي أحد العناصر الأساسية في إنشاء
القانون الفني المختص بذات القصة والنابع من جوهرها
وشكلها. فإذا ما خلطنا العامية بالفصحى في عمل قصصي
فإننا نكون كمن أصدر قانونا ثم قام بالخروج عليه، هذا

من حيث المبدأ، أما من حيث النتيجة فإن الخروج على
القانون-مثلاً يشكل جريمة في عرف المجتمع-يشكل
في عرف الفن جريمة أيضاً، وأقصد بذلك جريمة القبح
والتشويه وعدم التجانس والنزول بالفن إلى درجة سفلى.
وإنني أتفق مع توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهما
من الكتاب المعاصرين الذين انتهوا من هذه المشكلة بنجاح
فيما يسمى باللغة الثالثة التي تستخدم في الحوار فقط، وهي
لغة ذات جرس أو رنين أو إحساس عامي لكنها فصحى
في الأصل، أما السرد فيظل على عرشه الجدير به، إذ أن
الحوار وحده هو الذي يتعرض للتعبير عن متحاورين
تتفاوت مستوياتهم الثقافية والمعرفية والتعبيرية.





أدب الرحلات ..

باسم فرات

تمتاز مدن ومناطق أمريكا الجنوبية بتسميات رسمية هي إسبانية في معظم الأحوال، بل ومسيحية كاثوليكية، هذه التسميات التي حذفت التسمية الأصلية لتثبت حضورها الذي لا يمكن أن يهيم إلا بطرد كل ما هو أصلي، والإيحاء بأن لا حضور إلا حضور القادم الجديد، مع استغلال الشفاهية التي كانت عليها حضارات أمريكا الجنوبية، لتدوين سرديّة مؤدّجة حسبما يريدوا واضعوها وهم الأسبان، وسرقة أو إتلاف ما هو مُدَوّن عند الشعوب.

كنتُ أتساءل: ما سبب هذا القرب من العرب هنا، وأنا أرى تأثير الحضارة العربية عمارة وسلوكًا وتقاليده في البلدان الثلاثة التي تعرفت عليها عن كثب، حتى قرأت أن ثلاثة ملايين عربي هربوا من إسبانيا إلى أمريكا الجنوبية، لكن لم يبق أحد من سليلي هذه الملايين الثلاثة يتذكر أسلافه، أو يعي حقيقتهم، فهنا نادرًا ما تلتقي بشخص يخبرك عن جذوره لبضعة عشر جيلًا إن لم يكن بضعة أجيال، لكن ذوبان الملايين الثلاثة من العرب في مجتمعات أمريكا الجنوبية، أبى إلا أن يترك أثرًا في كل شيء، عمارة وسلوكًا وتقاليده ومشاعر عاطفية جياشة، وحبًا للموسيقى والغناء والرقص كما هو حالهم في ماضيهم الذهبي في الأندلس.

أدب الرحلات، لا يمكنه أن يتخلص من المرجعيات الثقافية للكاتب، فللقراءات سلطتها على النص، وهي خلفيات تحرك اللاوعي عند الكاتب. إن القارئ النهم للمنجز الإبداعي لأدباء أمريكا اللاتينية، حين يزور أو يسكن إحدى دول أمريكا اللاتينية، ويقرر الكتابة عن ذلك البلد، فلا بد أن تظهر بطرق مختلفة، عوالم الرواية اللاتينية، عوالم الواقعية السحرية، والإشارة لأجواء مئة عام من العزلة ..

لكن ما حدث معي أنا الذي تملكني هاجس البحث والتنقيب بتاريخ ثقافتي وبيئتي الأولى، أن قراءاتي هذه كانت تأبى إلا أن تشارك الجمّل والفقرات التي أدونها نتيجة مشاهداتي وترحالي و "مغامراتي" إن حق لي اعتبار ما قمّت به مغامرات، على الرغم من تعرضي مراراً للخطر، بل إن الموت اقترب مني عدة مرات.

كان التاريخ حاضراً، ومحاولة إيجاد التشابه والتقارب بيننا وبين الأمم التي أمضيت سنوات في كنفها بارزة في كتاباتي، إذ التنوع ميزة الثقافات قاطبة، ومثلما الثقافات تخلو من النقاء كذلك اللغات والأعراق. لم التفت يوماً في قراءاتي وسلوكي وترحالي وكتاباتي لأخريين، ولم أنصت إلا لهواجسي ولم أدون إلا ما يختلج في عقلي وحنجرتي، ولم تشدني كتب "الصراعات"، لاسيما كتب الإبداع، فمازلت أهيّم بحفريات التاريخ والإناسة (الأنثروبولوجي) وهذه قادتني لما غير متوقع ولمست المسكوت عنه في ثقافتنا ..

أعني بكتب الصراعات، تلك الكتب من روايات ومجموعات قصصية وشعرية ونقدية، تتضح فجأة وتصبح حديث الشارع الثقافي، ومعها تولد شائعة "كيف لم تقرأ هذا الكتاب؟" ترمي عليك إن صح القول مثل "وصمة عار" ولكن لا أحد إلا النادر من يلتفت لأمرين الأول هو حرية القراءة وضرورة وضع برنامج خاص لها لتفادي عدم التركيز، إذ إن المنهجية تفقد لقراءات معمقة وموسوعية ذات فائدة كبيرة، أما الأمر الثاني فهو ليس "عاراً" عدم قراءة كتب الصراعات بل من المحزن أن قرّاء الصراعات، لا يلتفتون لكتب مهمة يحتاجها الكاتب أكثر كلما نضجت أدواته الكتابية، وما التخبّط الثقافي في إشكالية الهوية التي تعاني منها المنطقة إلا نتيجة طبيعية للهات خلف كتب الصراعات عند شريحة هي المسيطرة أكثر على الشارع، وأعني شريحة الأدباء الذين يشكلون النسبة الأكبر من الصحفيين في وسائل الإعلام.

أدب الرحلات ليس تسجيلاً دقيقاً لما نشاهده، بل هو تعبير عن ثقافتنا ووعينا بالمكان وبالأخر، فيه تشتغل حواسنا التي كلما كانت مُدْرِبة بشكل جيد، جعلتنا ندون ما لا يمكن للآخرين تدوينه؛ فنحن ندون بذاكرات متشابكة، ما يمنحها خصوصيتها وتفردها هو قراءتنا التي عملت على صقل وعينا وإحساسنا بالمحيط، ومن هنا فقارئ الروايات سوف يلتفت التفاصيل ويسردها، لكن قارئ الفلسفة يفلسفها مع طرح أسئلة (تساؤلات)، أما المهتم بالتاريخ وعلم الإناسة فهو يكثر من التدقيق في سلوكيات وثقافة المجتمع الذي يزوره، ولو كان ممن ابتلي بعقد المقارنات بين الثقافات مثلي، فسوف يفعل بغية البحث عما هو مشترك إنساني، فأولى خطوات السلام تبدأ بعد الاعتراف باختلاف الآخر، هو البحث عن المشتركات لزيادة أواصر الروابط الإنسانية وأهمها المحبة.

من هنا سيجد القارئ أن المقارنات التي طالما عقدتها وأنا أكتب عن الأمكنة والمجتمعات، إيماناً مني بما ذكرت أعلاه، مع رغبة في نقل الجيد من تجارب هذه الأمم، فعلى سبيل المثال أرى أن ثقافة المتاحف يجب أن تسود مجتمعاتنا وأنا سوف نجني الكثير من نشر هذه الثقافة، فكل مَحَلّة وحارة وحيّ في بلداننا لها خصوصية نتيجة تاريخنا العريق، مما يصبح معه إنشاء متحف ضرورة، تتساوى وإنشاء مكتبة في كل حيّ ومدرسة، وإنشاء متنزه كذلك، ثلاثة كلما زرت مدينة تمنيت أن تتحقق في بلدي العراق وفي بقية بلدان المنطقة العربية؛ أعني المتحف والمكتبة والمتنزه.

عبر التنقل بين البلدان والثقافات، ترسّخ عندي أن مصطلح السكان الأصليين يُطلق على كل فئة تعيش في مكان ما أكثر من ألف سنة، وحين انتقلت إلى الأكوادور، لاحظت أن الحديث عن الإنكا يتم بصفتهم جزء أصيل من البلاد، على الرغم من أنهم غزوا الأكوادور قبل الغزو الإسباني بأقل من نصف قرن، وحين استفسرت كان الجواب أنهم لم يقطعوا بحاراً ومحيطات، والثقافة متقاربة للغاية. لو قارنا بينهم وبين العرب، لوجدنا أن الإشارات على وجود العرب في منطقة الهلال الخصيب (العراق وبلاد الشام) قد سبقت الميلاد بحوالي ألف سنة وليس الحرب العالمية الأولى، وأن هوية المنطقة وتراثها الأضخم عربيّ ومع ذلك ثمة فئة أو ربما فئات تتحدث عن غزو عربي جلب الدمار للمنطقة وكأنها كانت تنعم بالمدنية والسلام والأمان والاستقرار؛ ومن المفارقات أن شخصاً لو خرج من

بين مكانين أو أكثر، وهو ما دأبت عليه في كتاباتي، فالتنقل بين العراق والأردن و الجديدة (نيوزلندا) واليابان ولاوس والأكوادور ثم الآن السودان، هذا التنقل يجعل المقارنة في التشابه والاختلافات بين الأمكنة ومجتمعاتها مثيراً للكاتب ومبيناً ثراء التنوع الذي عليه البشرية، لا سيما والكتابة غير معنية بالتفضيل مطلقاً، إذ إن معاشية هذه الثقافات علمتني أنها جميعاً تقف على مستوى واحد من الاحترام والاعتزاز.

أخيراً

في كتابي الأول (مسافر مقيم.. عامان في أعماق الأكوادور) ومثلما حرصت على أن تكون الكتابة متدفقة في أنيتها لما تشكله من صدق كبير، حرصت على المراجعة الشاملة التي لا تضر بروح النص الأولى، ففي المناطق التي زرتها وكتبت عنها كان توفر الحاسوب ببرنامج عربي، ليس سهلاً والأكثر صعوبة هو الوقت، فمعظم المناطق التي حصلت فيها على الحاسوب ببرنامج عربي، كان ضيق الوقت هو الفيصل في الأمر، مما جعلني أكتب بسرعة كبيرة، وخشية أن تضيع المواد قمت بالكتابة المباشرة على متصفح في موقع التواصل الاجتماعي، وهذه الطريقة كانت مغرية للغاية وبفضلها دونت الكثير، بل يمكن القول إن معظم فصول الكتابين (مسافر مقيم..) و حتى كتابي الجديد (الحلم البوليفاري) تم تدوينه بالطريقة أعلاه، متأملاً أن يلمس القارئ حرارة الكتابة وتدفقها.

مكة وآخر خرج من كوزكو عاصمة إمبراطورية الإنكا، وصول الأول إلى أعالي دجلة والفرات أو البحر المتوسط سوف يكون أسرع بكثير من وصول الأخير إلى كيتو عاصمة الأكوادور، ولكن الشائعات أقوى من الحقائق والمنطق.

مشاهداتي تُركّز على الأكوادور مع إشارات وحديث (شذرات.. مقتطفات) عن كولومبيا والبيرو وهذه الدول تُشكل كولومبيا الكبرى التي قام الزعيم اللاتيني سيمون بوليفار بتوحيدها؛ وترك بصمته فيها كزعيم ومحرر ودكتاتور، والسلطة مفسدة للثائر وللشاعر. الثائر يتحول إلى دكتاتور والشاعر إلى سياسي فاشل وخائن للشعر، والحلم البوليفاري هو حلم هذا الزعيم في توحيد أمريكا اللاتينية. إنني أتذكر خطاب الرئيس الأكوادوري روفائيل كورييه الأول بعد فوزه بالانتخابات للمرة الثانية في شارع شيريز، وكنت حاضراً، كانت الجملة التي ختم بها خطابه أمام الجماهير المحتشدة "تعيش وحدة أمريكا اللاتينية" ورددت الجماهير "تعيش، تعيش، تعيش" وكأن المشهد في بغداد القوميين العرب أو القاهرة جمال عبد الناصر.

يؤدي المكان الأول دوراً كبيراً في ذاكرة الكاتب، وبما أنني مصاب بداء الحنين، بعده وفاء للأمكنة والناس، وليس ذلك الحنين السلبي الذي يجعل المكان الأول فردوساً ضائعاً، ومن هنا أعود في كتاباتي عن الأمكنة الجديدة للمكان الأول بشكل كبير، معتزاً حيناً ومتحسراً في أحيان كثيرة لأسباب عديدة يبقى أهمها ما ذكرته أعلاه. فادب الرحلات أدب مكاني بلا شك، والكتابة عن المكان تغري بالمقارنة





شاشات التلفزيون (المشاهد السينمائية) في المسرح الملحمي مسرحية جليل القيسي (هي حرب طروادة جديدة) إنموذجا

ميديا الصالحي

ركز البناء الملحمي على مبدأ التغريب وبنى بموجبه وسائل من أجل خلق هذا التغريب داخل النص المسرحي. والتغريب ((اسلوب بريختي يهدف الى دوام تنبيه المشاهد الى ضرورة عدم الاستغراق في الإيهام المسرحي)). . يعتمد التغريب على وسائل من أجل تحقيقه، هذه الوسائل عدت وسائل حديثة استعان بها بريخت في إخراج المسرحيات الملحمية مثل الإذاعة الصوتية و الصور السينمائية وشاشات العرض والصور الفوتوغرافية أثناء التمثيل. (١) تعرض الشاشة والمشاهد السينمائية أمام الجمهور أفلاماً وثائقية مسجلة لحروب أو أحداث عاشها بلد حقبة معينة من الزمن، فيفهم المتفرج أن ما تم عرضه هو من الماضي وان كل ما يشاهده ما هو إلا تمثيل أو عملية استرجاع لأحداث تمت بالفعل، فيتحقق بهذا الأثر الاغترابي ويتم كسر الإيهام في بنية المسرحية. ينقش بريخت في أذهان المتفرجين حقيقة أن كل ما يشاهد على خشبته هو تمثيل لأحداث تُشابه واقع المتفرج من أجل أن ينتقدها، وما فكرة العمل المسرحي الملحمي إلا بذرة تنبت في العقل أثناء الأحداث وتنمو بوجهة نظر قد تقلب كيان المجتمع وتغير الواقع.



جزر اليونان، وينتقل بعد ذلك المشهد السينمائي إلى واقع المعجبين بثيودوراكيث من فتيات وفتيان هذا الواقع الذي ركز فقط على إبداء الإعجاب وتمني الحصول على توقيع أو على خبر يكشف جديد الموسيقى، ولكن ثيودوراكيث يظهر على الشاشة بملامح الحزن رغم احتفاء الفرنسيين به، ويرجع سبب حزنه لكونه قصد فرنسا للمساعدة، للوقوف مع شعبه اليوناني الذي يعاني الاعتقالات والقتل في السجون.

كان واضحاً من ملامح ثيودوراكيث والكلمات التي وجهها أنه يريد تذكير الجمهور بقضية السجناء في المعتقلات الذين تحملوا ضريبة الانقلاب العسكري، يخاطب الفيديو المتفرج وينبهه كي يكون على إدراك كافٍ بالسبب الذي تم من أجله عرض هذا المشهد، هكذا أدى المشهد الغرض الذي عرض من أجله واستطاع أن ينمي الفكرة التي أراد المؤلف أن ينبه بها المتفرجين، كما وحقق عبر هذه الشاشة عنصر التعريب؛ لأنها عرضت فلماً قصيراً لهذا الموسيقى بشكل خطاب وثائقي من تلك الفترة، فاكسب العرض واقعية وبعداً أعمق للمشهد المسرحي من خلال شد انتباه الجمهور وتحقيق الانفصال لكون الجمهور على دراية بأن هذا العرض قد تم في وقت مضى، وما تعرضه الشاشة هو من أجل نقل وقائع حدثت.

من خلال هذا التكنيك الذي استخدمه القيسي ومن قبله بريخت تم هدم الجدار الرابع وتحقيق الأثر التغريبي وتحفيز عقل وإدراك المتلقي لتفاعل بشكل مؤثر، ونقد ما يشاهده بشكل موضوعي، وبهذا حققت الشاشة نجاحاً بوصفها وسيلة لتحقيق التعريب.

تظهر الشاشة في مشهد آخر من المسرحية بعرض لوحة الحرب الأهلية للفنان الإسباني غويا تبقى اللوحة معروضة على الشاشة وفي الظلام يدور الحوار التالي:
هيباس: لقد علقوا لوحة غويا ثانية في غرفة ما...

تندرج الشاشة والفيديو السينمائي ضمن فئة الوسائل الحرفية الخاصة بصناعة المسرحية والتي تهبيء جواً ملائماً للتغريب في أي مسرحية ملحمة، فهي تفصل المشاهد عن القصة والحدث المسرحي وتمنعه من الاندماج العاطفي وتقوي لديه كما الراوي والتاريخية فكرة الانفصال والعزل عن العمل المسرحي، وعدت هذه الوسيلة إحدى الوسائل التغريبية المحسوسة، فهي ذات قيمة في التأثير العميق والمباشر في تحريك عقول الجمهور وخلق الأثر الاغترابي، فهي تنقل الأحداث من ورقيتها كنص وتحولها إلى حركة ومشاهد سينمائية تجذب انتباه المتفرج وتشده نحو ما يعرض على الخشبة لما تتسم به من واقعية ومصداقية.

يضم مسرح القيسي نماذج لهذه الوسيلة التغريبية في مسرحياته الملحمة وتتضح في مسرحية (هي حرب طروادة جديدة) فللشاشة مكان تم تفرغها منذ الوهلة الأولى على خشبة المسرح بتصريح من القيسي كأحد متطلبات العرض المسرحي:

فوق الشاشة خارج المسرح يظهر الموسيقى العالمي ميكس ثيودوراكيث يخطب في جمهور غفير...

...أصوات فتيات مراقبات... وقع لي هنا أيها العزيز ثيودوراكيث... (الصحفي يسأل) ما هي مشاريعك الموسيقية الجديدة يا سيد ثيودوراكيث... (مراقبون يلوحون بالأوراق يرددون أنغام مقطوعة من زوربا... ويصرخون... وقع لنا هنا، (لقطة مكبرة لوجه ثيودوراكيث وهو في منتهى الحزن...) يكلم نفسه.

ثيودوراكيث: لا أحد يسأل عن السجناء... مصير السجناء... وكأنني طول هذه المدة كنت اخط للأشباح... ظلام في الشاشة. (٢)

يبدأ الخطاب بذكر اليونان وكيف أصابتها النكسة وبأنها تعاني مرض العقاء والانقلاب العسكري الذي تم في

اليناس: ما بك يا هيباس
هيباس: عادوا للغة الرصاص مرة أخرى... علقوا لوحة
غويا...

هرموديوس: غويا
هيباس: صدور عارية... وبنادق... غ... و... يا...
هيبارخوس: (بحزن كما لو يلقي قصيدة) كل يوم تقريبا
يقصون أحلاما جميلة بمقص من الرصاص المصهور...
لكن هل تستطيع الرياح والأمواج أن تعيق أمانى ملاحين
عشاق يبحثون عن يونان بعيد عن الموت...
هيبارخوس: (بتهيج) نخب لوحة غويا ونخب من سقطوا
في تلك الغرفة البعيدة.. (٣)

يدل المشهد الذي عرض على الشاشة للجمهور أن هناك
تكراراً في ظهور لوحة غويا وكان هذا الظهور للوحة
بمثابة الأيقونة الدالة على شيء معين هذا الشيء يوضحه
الحوار الذي جاء بعد عرض اللوحة مباشرة، يسلط الحوار
الضوء على سبب تكرار ظهور اللوحة فعندما تعلق على
جدران غرفة من غرف السجن فأن الموجود في هذه
الغرفة سيتم رميه بالرصاص، يستمر العرض المسرحي
على هذا الحال كلما عُلق اللوحة سمع إطلاق الرصاص
معلنا استشهاد احدهم، اكتسبت اللوحة هذه الرمزية في
المسرحية فأصبحت تسبب الذعر والخوف لكل فهي
تقدم عند كل ظهور لها الموت بإيقاع تعزفه انطلاقات
الرصاص.

حققت الشاشة في هذا المشهد وظيفة سيميائية وتغريبية
لأنها هيأت عقل المتفرج للحدث القادم وأخبرته سلفاً بأن
لهذا العرض نهاية واحدة فكن مدركاً لها وتنبه فان لكل
ظهور لهذه اللوحة على الشاشة شهيداً.
وفي مشهد آخر تعرضه الشاشة نلاحظ:

العسكري: السجنين اليناس والسجين هيبارخوس انهضوا...
(ينهضان بتناقل يعود الظلام إلى المسرح فوق الشاشة
يظهر عدد من العسكريين في ملابس عسكرية هي مزيج
من الملابس النازية الألمانية، وملابس ذوي القبعات
الخضر... يقرأ احدهم بصوت ببغائي

العسكري: ولقناعة المحكمة... وربما ان المحكمة مقتنعة...
هي المحكمة... محكمة القناعة... قناعات حدية... حدية
القناعة وثبوت الأدلة... والأدلة الثابتة... وثابتة هي الأدلة
بحق كل من اليناس وهيبارخوس، لقيامهما بأعمال تخريبية
بقصد إسقاط الحكومة، قررت المحكمة إصدار حكم الموت
عليهما رمياً بالرصاص... تنقطع الحركة فوق الشاشة،

ويعود الضوء إلى المسرح. (٤)
يحتوي المشهد المسرحي فيديو سينمائياً لعسكريين بملابسهم
وقبعاتهم العسكرية وكأنه احد الفيديوهات والأشرطة
الوثائقية لعسكريين بملابس نازية يستعدون لمحاكمة
اثنين من أبطال المسرحية بتهمة التخريب بقصد إسقاط
الحكومة، يعطي هذا فيديو للمسرحية طابعاً وثائقياً تسجيلياً
يساهم في إحداث التغريب ويقويه في عقول المتفرجين لما
له من دور كبير في كسر الإيهام ونقل الحدث إلى تاريخ
هذا الفيديو، فتمر الأحداث أمام المتفرج كشريط تسجيلي
لوقائع وأحداث يصبح فيها المتفرج واعياً كل الوعي بأن
ما يعرض أمامه مجرد سلسلة أحداث فات عليها الوقت
وسجلت كتاريخ مضى، مما يعزز لديه الوقوف على
عتباتها في محاولة لنقدها وإصدار حكم، يساعده بعد ذلك
على احتواء واقعة وتكوين أيديولوجية للنهوض به.

وفي فيديو آخر يكسر الإيهام أيضاً في هذه المسرحية
وينجح القيسي في إحداث الأثر التغريبي من جديد من
خلال حوار بين السجينات سافو وتانيا في احد معتقلات
جزر اليونان عن ابن سافو الرضيع والذي هو مسجون
معها أيضاً:

سافو: انه يذبل يا تانيا مثل الوردة المقطوعة... (يكف
الصغير عن البكاء بعد جهود تانيا، ويقف على رجليه...
يسير إلى مسافة قصيرة) تصوري يا تانيا انه لا يملك حتى
مكاناً ليتمرن على المشي... ألا تلاحظين أن ساقه اليمنى
تعوج... بالتأكيد إنها أعراض الشلل... تصوري كنت ووالده
نفكر أن نعمل المستحيل لهذا الصغير كي يتفتح وينمو
خالياً من العقد والأمراض والخوف وها هو يتفتح على
صوت الرصاص وهدير مكائن الزوارق والجزر البعيدة
ويملا صدره الصغير برائحة البول والبراز... (تبكي) لقد
حدوا أسنانهم حتى على الصغار...

تانيا: آه يا سافو... لست ادري كيف اخفف عنك... هل يجب
أن أذكرك بكل لصغار المعذبين في العالم (إظلام على
الشاشة لقطات لأطفال فيتنامييين بين المزارع المحروقة...
دبابات... نساء يحاولن الإمساك بأطفالهن لقطات من
المجازر النازية... يعود الضوء إلى الغرفة)
سافو: اعرف... تكلمي أكثر... خففي عني... اجل ثمة أطفال
أكثر بؤساً... (٥)

يستعين القيسي بالشاشة بعد أن صوّر في حوار سافو وتانيا
حالة الطفل وهو ينمو ويكبر في معتقل يسبب له الأمراض،
يقرب القيسي المشهد ويوثقه للمتفرج في فيديو ينقل معاناة



يحمل الخطاب رسالة قومية تحاكي كل العقول بإيقاف هدر دماء الشعوب بعبثية في معارك تتسم بالوحشية والدكتاتورية، فلم تخلف هذه الحروب سوى الشهداء والمنفيين الذين يطالبون بالاستقلال والحرية.

يظل هذا التأمل والتفكير والاستقزاز يدور حول متفرضي العرض المسرحي كالشبح ويحقق مبدأ التفرغ والغرض الذي من أجله تم الاستعانة بهذه الشاشة وهذا الفيديو بالتحديد دون سواه.

يزج القيسي في مشهد آخر من مشاهد مسرحيته (هي حرب طروادة جديدة) بفيديو سينمائي لمنظر واقعي كي يفصل المتفرج عما يتم تمثيله على الخشبة ويؤكد على التفرعية ويعطي الشاشة والفيديو وظيفته التي أكدها البناء الملحمي:

ايجيريا: (يظهر منظر بحر للحظات فوق الشاشة...) آه يا تانيا يا سافو يا لتلك الليلة التي كانت كل الليالي... جرينا طويلا على الشاطئ وتأملنا زرقاء السماء الداكنة سقطنا وتلويانا فوق الرمال... كننا نلحق داخلنا بمئات الذكريات.. (٨)

يبين الحوار أعلاه أن سجينات المسرحية يسترجعن بعض الذكريات الجميلة في احد المعتقلات وفي هذه الأثناء تتذكر سافو اليوم الذي قضته على الشاطئ ويعرض فيديو تسجيليا للبحر الذي تتكلم عنه سافو، ويعتبر هذا الفيديو بمثابة وسيلة مهمة يزجها الكاتب في مشهد مسرحي كي يمنع اندماج المتلقي، ويذكره بأن ما يشاهده هو مجرد نقل للأحداث، فهكذا فيديوهات مطلوبة في أي عمل ملحمي وفق بناء بريخت.

ويعمق منظر البحر الذي تم عرضه فكرة التفرغ وبقيوها فهو يصرح للمتفرج بأن الواقع هو هذا البحر الذي تم

أطفال فيتناميين مع لقطات من المجازر النازية، كي يقوي أثر الحدث الخاص بطفل سافو في المسرحية بطريقة تستفز الجمهور فينتقدها وهو مغرب عنها، وبعد أن ينتقد وضع أطفال الفيتنام واليونان ستنولد في عقله مجموعة هائلة من التساؤلات التي تصب لتخدم واقعه المشابه لما شاهده، فالعرض المسرحي سيكون فرصة للتفكير والتأمل وهكذا يستفاد من التفرغ في المسرح الملحمي:

ثيودراكس: (في الشاشة) إن ضمير الشعب الفرنسي فكر بي كفنان مصاب بالسل وأنقذوني لكنه في سجون جزر اليونان... إن الفاشست أيتها السيدات والسادة في ارض حضارتكم القديمة مثل مراكب تمزقت أشرعتها وتحطمت سواريتها ولا يحتاجون لكي يغرقوا سوى أدانتهم بقوة... إن اليونان لم تسقط وحتى إذا سقطت ألان فلكي تنطهر (صراخ المراهقات تستمر وقع لي هنا... أرجوك... صافحني... برفق يغيب ثيودراكس من على الشاشة). (٦)

في هذا المشهد وغيره من المشاهد السينمائية يظهر الموسيقى العالمي ثيودراكس من أجل أن يوجه خطابا للشعب الذي لجأ إليه واستقبله بحب وهو الشعب الفرنسي ومضمون الخطاب هو توجيه لقضية السجناء والخراب الذي عم اليونان، ولكن الفرنسيين مصرون على تجاهل وإهمال كلامه غير مهتمين إلا بأخذ توقيعه أو مصافحته متناسين ما يحدث مع السجناء والبلاد التي تحترق بقمع الجيش العسكري الدكتاتوري، إن ظهور الموسيقى بين الحين والآخر ليذكر الجمهور إن اغفل أو تناسى القضية الأساسية التي من أجلها جاء ليخطب في هذا الجمع الغير من الناس، ما هي إلا للوقوف على الأثر الاغترابي ومخاطبة العقل، وكأنه يخاطبهم ويخاطبنا ويسأل أين انتم مما يحدث، أيشغلكم فقط أمر موسيقار فتتبعوه من أجل توقيع وتلاحقونه بالأسئلة التي تخص أعماله وتتجاهلون ما يحدث بشعبه وبلاده.

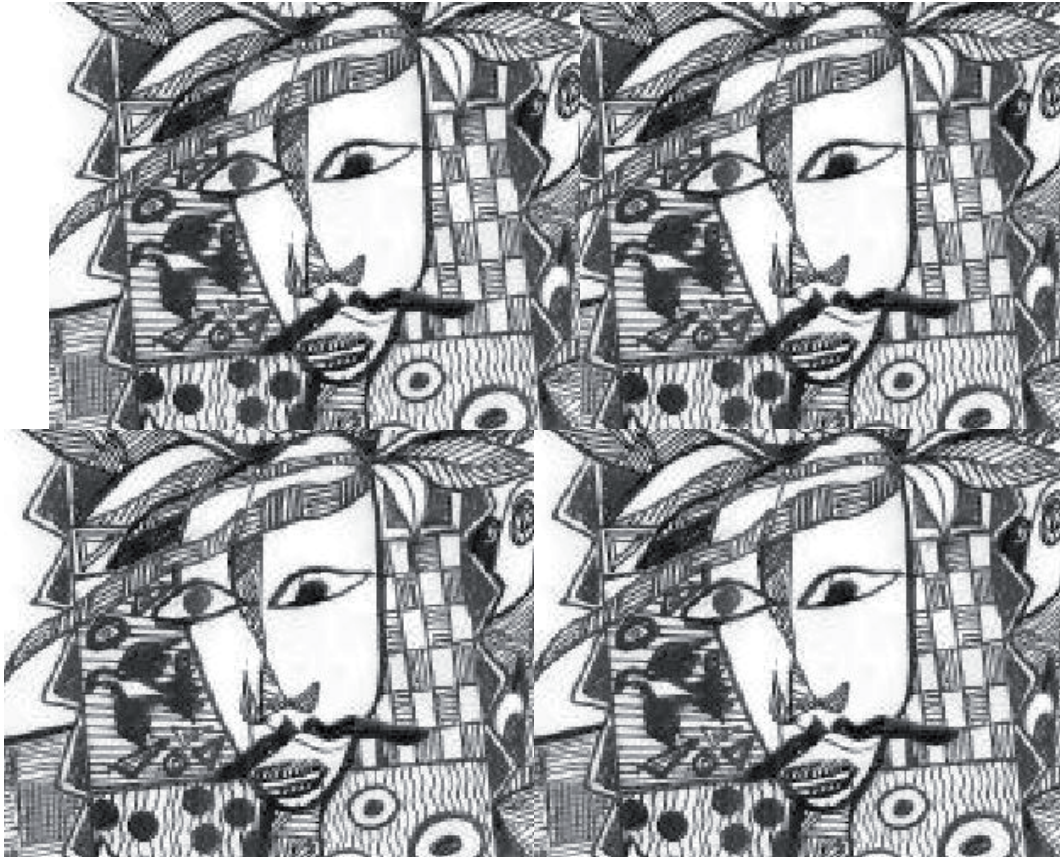
كما يظهر الموسيقار مرة أخيرة على شاشة المسرح كي يوجه فكر الناس نحو ما هو أهم:

ثيودراكس: أيها الأنسات اقطعوا هذا الصراخ... فكّرنا بآلاف النساء المنفيات إلى الجزر البعيدة... أي عار أن تفكرن بهذه المهازل... أيها السيدات والسادة إن شعبي من أجل إعطاء وجه أكثر إشراقا لحضارته بعمل المستحيل مع أولئك العقلاء السود العاجزين بل والخاسرين في هذه المعركة الوحشية... إنني هنا اطلب هذا النزف المجاني، والعابث... يغيب ثيودراكس عن الشاشة... (٧)

الهوامش:

١. معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كليحة، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر - الجيزة، ط ١، ٢٠٠٨.
٢. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، لبنان - بيروت، ١٩٧٤.
٣. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب، مصر - القاهرة، ١٩٧١.
٤. الأعمال الكاملة، ج ١ - ٢، جليل القيسي، دار نوارس للطباعة والنشر، العراق - اربيل، ٢٠٠٧.

عرضه وهو بمعزل عن خشبة المسرح فيجد المتفرج نفسه مفصّولا عن المسرح بين الحين والآخر بسبب هذه المشاهد التي تؤكد عدم إيهامه بالمثلين وبالحدث المائل أمامه فوق المسرح، وهكذا يتعاكس البناء الملحمي مع البناء التقليدي الأرسطي الذي يحاول جاهدا إقناع المتفرج بواقعية الأحداث والممثلين على خشبة المسرح. نجح القيسي في استخدامه لشاشة العرض والفيديو السينمائي وسائل يحقق من خلالها عنصر التفرغيب فقد جاءت كل العروض على الشاشة تخدم النص المسرحي وتخدم الحدث فضلا عن كونها قريبة من واقع الكاتب وتحاكي الظروف التي يعيشها بعد نكسة حزيران.



الرسائل المشرقية الفنية في القرن الثامن للهجرة دراسة أسلوبية

الفكرية والمعرفية وعلى وجه الخصوص مصر والشام نتيجة الاستقرار في هذه البلدان وما تبع هذا الاستقرار من ازدهار للحياة الثقافية حيث ظهرت نصوص نثرية مميزة تستدعي دراستها وتحليلها لخصتها الباحثة بجملة أمور أهمها

تبيان أدبية النثر في القرن الثامن للهجرة عبر إجرائية المنهج الأسلوبية ومعرفة خصائص نسيجه وما تمتع به من تفنن وإبداع .

صلاحية نتائج هذه الحقبة لإجرائية المناهج النقدية الحديثة ولاسيما المنهج الأسلوبية ومحاولة دراسته وغض النظر عما أُلصق به من اتهامات مجحفة وغير موضوعية أو علمية .

محاولة استقطاب القارئ لأدب هذه الحقبة بعرض النماذج الإبداعية المتميزة بالجدة والأدبية العالية .

استدراج الباحثين واستنهاضهم في الخوض في دراسة هذه الحقبة ن وعدم التخوف من الإقبال عليها ؛ لأنها تمثل حلقة من حلقات الإبداع العربي ، وفيها من الكنوز ما علينا استخراجهِ وتبينهِ والتعامل معه بصورة موضوعية نقدية حديثة .

تؤكد الباحثة إن أهم ما امتازت به نصوص هذه الحقبة امتلاكها قدراً كبيراً من البلاغة والفصاحة وخلوها من الألفاظ الدخيلة والعامية التي كانت شائعة في عصرهم وهو ما دل على تمسك كتاب تلك النصوص بلغتهم وبعروبتهم على الرغم من محاولات المحتل المغولي السيطرة والتقليل من شأنها بإشاعة لغته البديلة والتركيز عليها... ثم درست الباحثة أهم المظاهر التي طغت على هذه النصوص فاحصة المميزات والمؤثرات وما يوحد هذه الرسائل هو إنها تهتم بالظاهرة الإيقاعية والتنوع بين السجع المتوازي والمطرف والمرصع كما استثمر كتاب



ركزت الباحثة د. كريمة نوما محمد آل علي خاں المدني في هذه الرسائل على حقبة القرن الثامن للهجرة التي رصدت فيها مجموعة كبيرة من الأدباء البارزين الذين اشتهروا بإمكانياتهم الشعرية والنثرية منهم شهاب الدين محمود الحلبي وشهاب الدين بن فضل الله العمري وزين الدين بن الوردي وصفي الدين الحلبي وصلاح الدين الصفدي وجمال الدين بن نباتة المصري التي كان لإسهاماتها أثر واضح على طبيعة واتجاه النشاطات

، وكذلك اللون عمل على إثراء الكناية بمستويات متفاوتة تأخذ حظها من السياق الذي يبرز فاعليتها في النصوص .. وأسلوب التضاد إذ اتخذوا منه أداة ووسيلة تعبيرية فاعلة لإيصال أفكارهم ورسائلهم الى المتلقي مع ملاحظة غلبة تضاد الإيجاب (طباق الإيجاب) على (طباق السلب) وأسلوب التورية التي انتهجت الرسائل في هذه الحقبة وجدت الباحثة ثلاثة اتجاهات فيها وهي تورية بأسماء العلوم وتورية بأسماء الأعلام وتورية بأسماء عامة .

تناولت الباحثة في مفهوم الأسلوب والأسلوبية بأنه يعني الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة أي استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ولا يتمثل الأسلوب في أدب الفرد فحسب ، وإنما يتعداه ليدل على شيوع سمات أسلوبية محدده في حقبة ما ، وهذا يفضي إلى أسلوب العصر وكذلك يمكن استنباط أساليب أخرى للجنس الأدبي ، وهو ما يدخل في إطار نظرية تميز الأجناس وإظهار الخصائص المميزة .. وتشير الباحثة بأن الأسلوب اسبق من الأسلوبية في الوجود وأوسع في الدلالة فالأسلوب بدأ استعماله منذ القرن الخامس عشر والأسلوبية ظهر مصطلحها في القرن العشرين كما تدل على ذلك المعاجم التاريخية في اللغة الفرنسية ، أي أنه خلال المدة من القرن الخامس عشر إلى التاسع عشر وجد مصطلح الأسلوبية فقط وكان يقصد به النظام والقواعد العامة وبعدها ينتقل الأسلوب إلى مفهوم الطبقة ليمثل طبقات المجتمع وبذلك تكون لكل طبقة أسلوب خاص بها وهناك من يذهب إلى أن الأسلوب اختيار واع من الأديب يسلمه المؤلف على ماتوفره اللغة من سعة وطاقت فيصبح الأسلوب مرآة تعكس ما في نية الكاتب من دقيق المعاني ومن خلاله نتعرف على منعطفاته الذهنية ودوافعه النفسية أما الأسلوب من زاوية المستقبل أو القارئ أو المتلقي فقد احتل مكانة بارزة في نظرية الأساليب الأدبية الاتصالية إذ لا يظهر القارئ هامشياً وإنما لا يتحقق الوجود الأسلوبي أو الفعل الأسلوبي إلا بحضوره وتجليه ولذلك يرى ريفرثير إن صلة القارئ هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها القارئ أن يمر بجانبه ولا يقرأ أيضاً دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري .

احتوت هذه الدراسة على ثلاثة مستويات أسلوبية وهي المستوى الصوتي ويحتوي على السجع ولزوم مالايلزم والجناس والتكرار الذي بدوره ينقسم إلى تكرار الأصوات والتكرار اللفظي والتكرار الاشتقاقي وتكرار التراكيب

الرسائل المشرقية الفنية إمكانيات الجناس الصوتية في مكاتباتهم معتمدين على عاملي التشابه الصوتي والجمال الإيقاعي في تكرار الصوت واستجلاء المعنى ، وكان الجناس الناقص بأنواعه لاسيما الجناس المصحف مهيمنا أسلوبيا كما أن استخدامهم لزوم مالايلزم من السمات البارزة أيضا إذ التزم فيها الكاتب مابين صوتين أو ثلاثة في فقرتين أو أكثر مع التركيز على صوت السجع لإحداث الإيقاع المتميز مما يعكس الثقافة اللغوية والمقدرة الإبداعية لهؤلاء الكتاب ثم أشارت الباحثة إلى بنية التكرار التي اعتمدتها الرسائل بوصفها من البنى الإيقاعية والأسس الأسلوبية التي عملت على تكثيف الدلالة في نصوص الكتاب المشاركة وماتولد عنها من دلالات أسهمت في إضفاء الإيحاءات المؤثرة في المتلقي ، وقد شكل تكرار الأصوات والتكرار اللفظي والتكرار الاستهلاكي وتكرار التراكيب محاور رئيسة بنيت عليها الرسائل كما تناولت الباحثة في هذا السياق شكل التوازي بدءا من العلاقات التركيبية ضمن أنماط من التمثلات الصوتية والتركيبية والدلالية المكونة لنسيج النص الذي تمثل في التوازي النحوي الصرفي والتوازي التقابلي ثم شخّصت الباحثة انواعا متعددة من الأساليب منها أسلوب الاستفهام وذلك لما يتمتع به من سمة تركيبية قائمة على تكثيف الصيغ الاستفهامية والخروج عن وظيفتها إلى معان ودلالات أخر تتلون بحسب السياق وغرض الكاتب .. وأسلوب الأمر وقد خرج هذا الأسلوب إلى أغراض مجازية كالنصح والتوجيه والتحذير والالتماس وأسلوب الشرط فجاء التركيب الشرطي تركيبا مكثفا ومركزا محكم البناء يقدم جملتين لغويتين مركزيتين تتبع إحدهما الأخرى وذلك من أجل تصعيد للدلالة المقصودة ثم يأتي التقديم والتأخير مؤشرا أسلوبيا لحضور الفاعلية التأثيرية في الخطاب إذ يتم عبر (الانزياح التركيبي) الذي يهدف عبره الكاتب إلى مقصد دلالي في إيصال الأفكار والمدلولات للمتلقي وأسلوب التشبيه الذي كان وسيلة من وسائل الشد النصي وخطابا إقناعيا وأداة من أدوات التخيل والتشعير وقد جاءت التشبيهات في معظمها على بنية التشبيه المصدري مع حضور لافت لبنية التشبيه المرسل بنوعيه المجل والمفصل لرسم صورة حية نابضة بالحركة والحيوية .. والأسلوب الكنائي الذي تميز على إثراء الدلالات عن الموصوف فكانت صورهم الكنائية تتصف بالخفاء مع كون الصلة بين اللازم والملزوم قريبة بمعنى إن عملية التحول الداخلي للوصول إلى المعنى المراد يتم على مرحلة واحدة

الذي قام بإحراق مخطوطة روايته المعلم ومارغريتا، لكن الحظ كان في صف الأدب العظيم والقراء في جميع أنحاء العالم، إذ قام هذا الروائي، بجهد محموم وذاكرة قاسية بإعادة كتابة الرواية اعتماداً على الذاكرة، وإن كان صاحب الرواية قد غادر ولم تظهر رائحته للعالم إلا بعد ربع قرن من رحيله. هذه الفترة الزمنية: ما بين غوغول وبولغاكوف، لا تعني أن كل روائي هذه الفترة هم روائيين عظام. عدد الروائيين الذي وصلوا إلى الحدود القصوى من الإبداع لا يناهز العشرة روائيين على حد أقصى. وهذا لا يعني أن لا وجود لشيء يستحق أن توصف بالرواية خارج هؤلاء العشرة. هناك روائيين يكتبون الرواية، لكن لم يصلوا إلى درجة الخلق الفني الكامل المستقل. من الطبيعي أن يكون هناك تأثير، فلا يمكن أن يوجد روائي روسي مر بهذه الحقبة دون أن يتأثر بغوغول وبوشكين، لكن التأثير شيء، والإبداع المستقل الذي يتخطى التأثير شيء آخر. التقليد الكامل الواقع تحت سلطة التأثير لم يأتي بإبداع حقيقي ومؤثر. الروائي الذي تأثر بإبداع سابقه، وأنتج شيئاً هو بمثابة النتاج الفني المستقل، أو الخلق الجديد هو آخر الروائيين الروسيين الكبار: ميخائيل بولغاكوف.

في المرحلة السوفييتية هناك ثلاثة أعمال هي من روائع الأدب الروسي: الدكتور زيفاجو للشاعر باسترناك، والدون الهادي لميخائيل شولوخوف، والمعلم ومارغريتا لبولغاكوف.

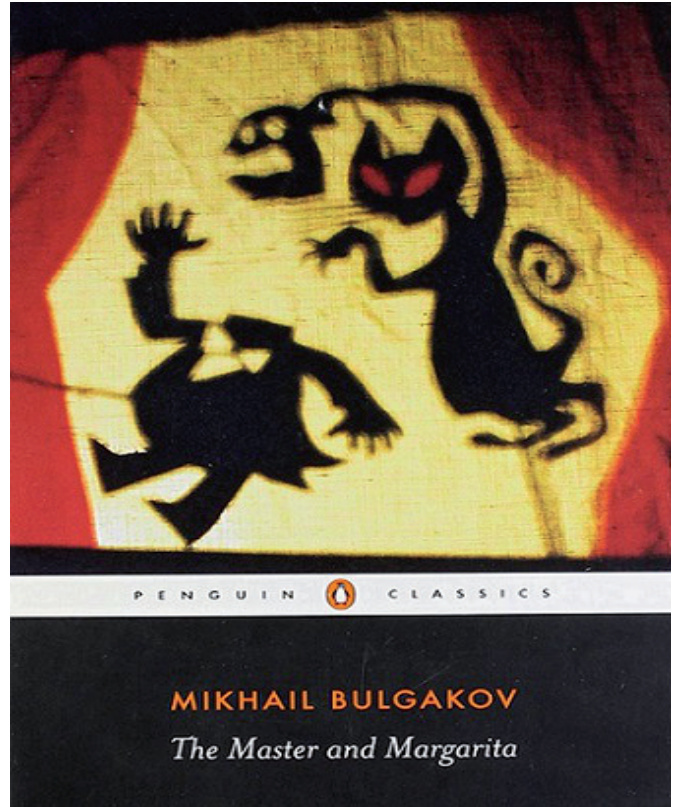
والدن: كاهن الغابة



ليس بمقدورنا أن نكتفي من الطبيعة قط. يجب أن نعيشنا مشهد يشي بقوة لا تنضب، معالم فسيحة جبارة، ساحل البحر بحطامه، برية بأشجار حية ومتعفة، سحابة تبعث

ثم التوازي النحوي - الصرفي والتوازن التقابلي بينما المستوى الثاني التركيبي ويشمل أسلوب الاستفهام وأسلوب الأمر والجملة الاعتراضية والجملة الشرطية والتقديم والتأخير والعكس والتبديل أما في المستوى الثالث الدلالي وفيه نجد التشبيه (علاقات المشابهة) والاستعارة (علاقات الاستبدال) والكناية (علاقات المجاورة) والتضاد والتورية.. وأخيراً لابد من الإشارة إلى إن هذا الجهد الأدبي الأكاديمي هو بالأصل رسالة دكتوراه تقدمت بها الباحثة كريمة نوماس محمد آل علي خان المدني إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة كربلاء -

المعلم ومارغريتا: المخطوطات لا تحترق



بدأت الرواية الروسية- الرواية التي يستطيع معها أي قارئ أن يتفاعل معها إلى الدرجة القصوى- مع روائي الأرواح الميتة نيقولا غوغول، وانتهت مع الطبيب الروائي مؤلف رواية المعلم ومارغريتا ميخائيل بولغاكوف. ومن الغرائب كذلك أن تبدأ الرواية الروسية مع غوغول الذي قام بإحراق مخطوطة الجزء الثاني من الأرواح الميتة، وحرّم قراءه متعة متابعة رحلة الأرواح وهجائية غوغول المثيرة للانتباه. وانتهت كذلك مع الطبيب بولغاكوف

في عام ١٨٨٥ م، بدأ فينسنت فان جوخ برسم أول عمل كبير له: أكلو البطاطس. عبر هذه اللوحة أراد جوخ أن يظهر حالة بعض الفلاحين الفقراء أثناء تناولهم لوجبة البطاطس التي تم إعدادها داخل منازلهم. فان جوخ لم يصور الفلاحين بشكل رومانسي بعكس بعض الرسامين الذين استوحوا من هذا الموضوع أشكال رومانسية. الكدح حتى غروب الشمس من أجل الحصول على أكل يبقوهم أحياء؛ هذه صورة واقعية وحقيقية، تستحق التسليط عليها بشكل أكبر وعلى حقيقتها، وإن استطاع أن يعمل جهده أكبر: أن يزيل الصورة النمطية عن الفلاحة وإظهار الارتباطات الاجتماعية بها، من عمل وشقاء وعائلات تكدح في سبيل العيش. في إحدى رسائله لأخيه يقول فان جوخ: حاولت التأكيد على حياة هؤلاء الناس الذين يأكلون ما حصده من بطاطس، تحت الضوء، وبأيديهم العارية التي تفلح الأرض. هم الذين يجنون أقاتهم بكل أمانة. لوحة أكلو البطاطس: إن تحدث عنها فان جوخ في كتاباته كما جاء في رسائله لأخيه أم تحدث عنها بشكل عام من ناحية الفكرة والموضوع والشكل، فهي قابلة للتفاعل مع المشاهد. يستطيع الذي يشاهد هذه اللوحة أن يعرف المحيط العام والحالة الاجتماعية، بل وذهب البعض منهم إلى التأكيد بأن تلك الأماكن ماهي إلا الغرف المنزلية السوداء والمهملة التي كان يكتبها عنها الروائي دوستويفسكي في رواية الفقراء وغيرها. ولكن ماذا عن لوحة الحذاء لفان جوخ؟ هل تتوفر مقومات تسمح لمشاهد اللوحة بأن يتفاعل معها كما يتفاعل مع اللوحة السابقة؟ وما هو موضوعها الرئيس؟ وما تشكل في حقيقتها؟ لن يختلف هذا الحذاء عن أي حذاء في العالم الواقعي، العالم الذي نحيا به ونشاهد من خلاله مختلف الصور والأشياء والموضوعات. إن التشققي الذي يحدث في أحد الجدران المألوفة لنا قد يسبب ضيقاً؛ دلالة على التصدع والإنهيار والسقوط. لكن ما إن يعزل هذا التشقق في إطار محدد، بحيث يُفصل ما بين القطع السليمة والقطع المتشقة، حتى يتحول موضوع المادة المعزولة، أي التشقق أو التصدع، إلى مادة للتأمل والتفكير، وبصورة أخرى: يصبح عملاً فنياً مكتمل الأركان. ربما كان حذاء فان جوخ مرمياً في إحدى الشوارع، أو على قارعة الطريق؛ تخلص من خلاله أحد الفلاحين من هذه الأحذية المهترئة، أو كما هو معروف، أن جوخ اشترى هذا الزوج من الأحذية لغاية في نفسه: إما لإرتدائه أو ليكون موضوعاً لعمل فني.

رعداً وبرقاً، أمطار تتواصل ثلاثة أسابيع ويجري الطوفان على أثرها. نحتاج إلى أن نشهد تخطي حدودنا، وحياة ترعى بحرية في مكان لا نجول فيه على الإطلاق. هنري ديفيد ثورو- والدن.

ليس من الصعب، بل ومن المستحيل أن يتم ذكر اسم هنري ديفيد ثورو دون أن يأتي رفيق دربه معه: رالف والدو إيمرسون. الواحد ظل للآخر رغم تعدد اتجاهاتهم، وإن كانوا يتفقون في العموميات. ومن الصعب كذلك أن يذكر هؤلاء الاثنين دون أن تكون مدينة كونكورد حاضرة بقوة في المشهد. إلى هذه المدينة اتجه إيمرسون، ورافق صديقه ثورو. هذه المدينة هي المكان الأخطر والأكثر ثراء في منتصف القرن التاسع عشر. من هذه المدينة بدأت الحرب الأهلية الأمريكية في فناء خلفي لأحد المنازل، وانتهت في ذات المنزل في الفناء الأمامي. في هذه المدينة كان هناك جماعة من مفكرين ومتقنين وأدباء، لم تجمعهم فلسفة بقدر ما وجدوا أفضل تعبير لهم عن الفردية التي يقدسون ويحتفون بها. لم يصدروا بيان أو رؤية، بل أصروا على الفروقات الفردية لدى كل واحد وعلى احترام وجهات النظر الأحادية لدى كل فرد. بشروا بهذه الفلسفة وكتبوا في الصحف عن بعض ما يشغل مخيلاتهم: مثل تحرير العبيد والتمدد الأمريكي ليصل إلى الحرب الأمريكية المكسيكية. كان منهم من يرفع الصوت عالياً مثل إيمرسون، وكان منهم من يقوم بالتنفيذ، مثل ثورو الذي اشترك في جماعة سرية تقوم بتهريب العبيد إلى كندا.

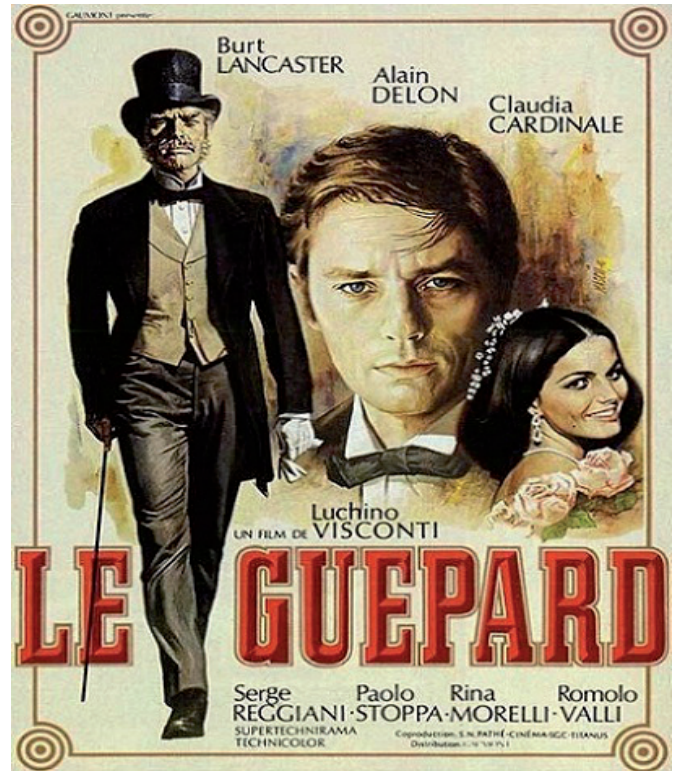
ثُمَّة حذاء



تبقى الشخصية كما تصورها في القراءة، لكن مع الفهد، هذه الفكرة تبدو مستحيلة- بالنسبة لي على الأقل! لانسكرت فرض سطوته على النص بصورة ضخمة، بل ومخيفة! وكأن النص الروائي كتب بعد أن ظهر العمل على الشاشة، وليس مجرد اقتباس من عمل روائي صدر قبل أن يفكر فيسكونتي بتجسيد الرواية في عمل فني سينمائي. الناقد المغربي عبدالفتاح كيليطو في مقالة له عن دانتي والمعري طرح فكرة أن رسالة الغفران كتبت بفضل دانتي – حين تم مقارنتها بكوميديا دانتي تحديداً- قبل ذلك كانت رسالة الغفران نصاً لا تدور حوله الأسئلة. ولكن بعد أن ظهر إمكانية تأثر دانتي بالمعري، طرح كيليطو هذه الفرضية، والتي بدت لي غريبة ولا تصدق. أجد في فكرة كيليطو هذه تطبيقاً عملياً لرواية الفهد، لكتبتها الأمير جوزيبي تومازي دي لامبيدوزا، ولمخرج رواية الفهد لوتشيانو فيسكونتي. من يستطيع أن يتخيل أجمل مشاهد الرواية كما كتبها دي دلامبيدوزا دون أن تظهر كاميرا فيسكونتي عبر إخراجها لروائع المشاهد التصويرية، من حفلة الرقص وتصرفات الفهد بشخصية الممثل لانكستر وهيئته وحضوره الطاعي، وتأمل الأمير للوحة موت الصديق في الحفلة وحالة التشاؤم الرهيبة، والرقص ذاته، وجمال شخصية أنجيليكا عبر الممثلة كلوديا كاردينالي وغرامياتها مع الان ديلون. عمل فيسكونتي السينمائي لم يكن إقتباساً بقدر ما كان خلقاً جديداً استطاع أن يزاحم العمل الروائي ذاته، وجعله خالق للعمل الفني، بالتوازي تماماً مع كاتب الرواية الأمير دي لامبيدوزا. من المفترض أن أتحدث عن رواية الفهد كما كتبها دي دلامبيدوزا، وليس عن عمل فيسكونتي السينمائي وفيلم الفهد. لكن كما هو واضح، أثر فيسكونتي أن يدخل في المقدمة كخالق فني ومشارك رئيس لرواية الفهد. من الصعوبة بمكان، وخصوصاً في زمن انتشرت فيه تيارات الوعي والعبث، وفي سطوة جيمس جويس وغيرهم، أن يكون هناك عودة للأسلوب القديم في الكتابة الروائية، وأن يكون هناك عمل أدبي أشبه بالروائية الحزينة لطبقة سقطت وانتهت تحت ضغط الثورات والجماهير. حين عرض الروائي الإيطالي الأمير دي لامبيدوزا روايته الوحيدة "الفهد" على عدد من دور النشر لم يتلقى ترحيباً ومساندة. بل ولم يتلقى إشعار بوجود أمل في نشر هذا العمل. كانت الأعذار متنوعة ما بين أسلوب الكاتب القديم أو الحدث التاريخي الذي تناقشه الرواية، أو عدم مواكبتها للعصر. بعد وفاته بسنتين تم نشر الرواية، بدعم كامل من زوجته التي حملت إرث

وسواء كانت الغاية هي غاية شخصية أو موضوع فني، فإن جوخ قدم للجمهور العام مادة فنية تصلح لدراسات حول الإطار العام للفن، ومتى يصبح هذا الشيء عملاً فنياً، وما هو الفن، وكيف يحدد الإطار مساحة صغيرة يُحول من خلالها الأشياء المهملة والغير مرئية إلى مادة تم تكثيفها لدرجة كبيرة جداً، بحيث يصعب التخلص منها. استمر في القراءة

الفهد



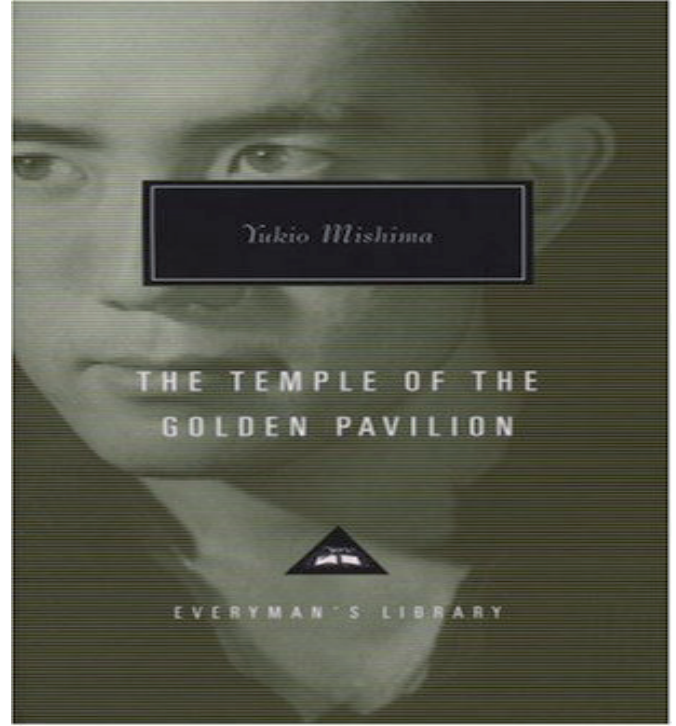
أن تشاهد عمل المخرج الإيطالي الكبير لوتشيانو فيسكونتي "الفهد" Il Gattopardo ١٩٦٣ ويسكن في ذاكرتك السينمائية لسنوات، كعمل فني مميز، ثم تقرأ بعد سنوات الرواية التي اقتبس منها فيسكونتي هذا العمل، لن يكون السؤال حينها حول ما يتعلق بدرجة اقتباس الرواية ومدى براعة المخرج من عدمها في ترجمة الرواية إلى صورة سينمائية. لكن قد يطرح هذا الرأي أو التساؤل: كيف استطاع فيسكونتي أن يفرض شخصية الممثل برت لانكستر (الذي أدى دور الفهد) على قارئ الرواية؟ الشخصية الروائية تبقى أقوى في الكلمات، الكثير من القراء يرسمون صور لتلك الشخصية أو تلك في أذهانهم، يفضلون أن

الذهبية المنعكسة على البحيرة. وحين تشرق الشمس على المعبد تضفي عليه شعاعاً فوق سطحه الذهبي الخارجي.

تعرض المعبد طوال تاريخه من فترة الحروب الأهلية اليابانية إلى نهاية الحرب العالمية الثانية بعدة عمليات سلب ونهب ومحاولات تدمير، إلا أن المعبد احتفظ بمكانته ولم يمس. وفي ذروة الحرب العالمية لم تتلق مدينة كيوتو التي تحتفظ بالمعبد أي أضرار جسيمة ونجا المعبد من السقوط. بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بخمس سنوات، وتحديداً في تاريخ ١ من يوليو ١٩٥٠ تعرض المعبد لحدث هز المجتمع الياباني. لم يصدّم هذا الحادث اليابانيين أو البوذيين وحسب، بل كل مهتم بالشأن الحضاري والغنى الثقافي والتاريخي للمعبد تعرض للصدمة. قام أحد رهبان المعبد بإشعال النار في المعبد وأحال ذلك الرمز الجمالي إلى رماد! لم يتم التعرف على وجه الدقة لماذا قام هذا الراهب القادم من قرية فقيرة إلى تدمير كنز وطني للقومية اليابانية. قال في محاكمته أن كان يحتاج على تسويق البوذية وتحويلها إلى تجارة في زمن الهزيمة (في سنة حريق المعبد، كانت إدارة المعبد تفتح أبوابها للسياح لزيارة المعبد)، لكن يبقى الأمر غير واضح في المجلد إذ لم تُعرف الدوافع التي دفعت هذا الراهب لحرق وتدمير المعبد. حين يلهم هذا الحدث التاريخي أحد الروائيين للكتابة عنه، كيف يستطيع الروائي حينها أن يجذب القارئ في رحلة نهايتها معروفة: تدمير كنز قومي للبلاد؟ هل من الممكن أن يكون الراهب الذي قام بإحراق المعبد موضوع للبطولة وللكتابة عنه في نص يحاول الإجابة عن سؤال: لماذا تم تدمير هذا المعبد؟ هل هناك دوافع خفية منطقية بإمكانها تقديم تفسير منطقي لما حدث؟ الروائي الياباني الشهير يوكيو ميشيما وجد في هذا الموضوع، أي حرق المعبد، فرصة ذهبية لكتابة رواية فلسفية تبحث في الفكرة والدافع والحدث نفسه. هناك وقائع تاريخية لا يمكن التغاضي عنها إذا تم تناول موضوع حريق المعبد، مثل حياة هذا الراهب وتاريخه وسجله الشخصي في المعبد. قام ميشيما بالإطلاع على سجلات المحاكمة بل وذهب إلى السجن لمقابلة الراهب. ميشيما لم يحرف في تاريخ المعبد، بل حافظ على ركيزته الأساسية، ألا وهو حرق المعبد ذاته. أما الرواية بشخصياتها وفلسفتها ستكون من نسج قلمه، لا من سجل الواقع. سيجعل بطل روايته هو الراهب الذي قام بإحراق المعبد، وسيغطي المعبد وجود

زوجها الثقافي وروجت له. بل وأقدمت على المساعدة في ترجمة هذا العمل إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية. ويبدو أن ذوق الجمهور القارئ كان مختلفاً ومعاكساً لرؤية دور النشر. تم اعتبارها استثنائية لرؤيتها التاريخية في زمن فرضت فيها الواقعية وتيارات الوعي سطوتها.

معبد السرادق الذهبي



كينكاكو-جي، أو معبد السرادق الذهبي في مدينة كيوتو اليابانية، يعتبر من أشهر الأماكن الثقافية والتاريخية في اليابان. ارتبط هذا المعبد من فترة إنشائه كمقر للحاكم العسكري (الشوغون) في منتصف القرن الخامس عشر إلى منتصف القرن العشرين في الذاكرة الشعبية اليابانية كأثر خالد يحتفظ بين جنباته الذهبية آثار خاصة ببوذا، مما جعله كنزاً وطنياً قومياً يتم الاعتناء به والمحافظة عليه. ليست الآثار الخاصة ببوذا أو الذهب هو الأثر الذي يجذب الجمهور العام لمعرفة هذا المعبد وزيارته. جمال المعبد بشكله الخارجي والبحيرة التي تطل على المعبد والحديقة القريبة، وسلسلة الجبال المحيطة بالمعبد تعطي له رونقاً وجمالاً فوق تاريخه الثقافي الكبير. أكثر المناظر جلالاً وبهاء هي تلك اللحظة حين تغيب الشمس ويعلن الليل عن حضوره، حينها يتلألأ المعبد بأنواره

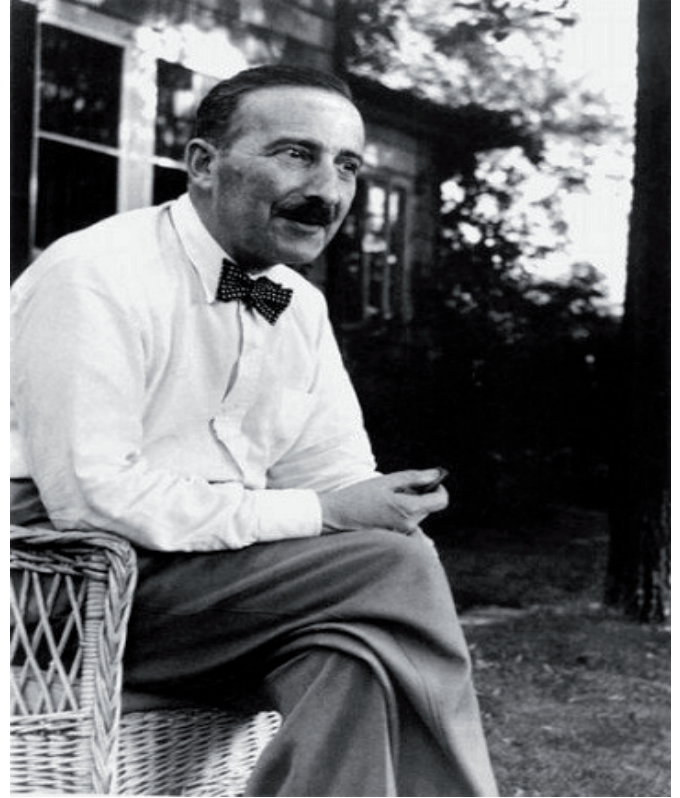
اعتبر ستيفان من أذكى الكتاب القراء وأعظمهم في منتصف القرن الماضي، فهو يصف نفسه بالقارئ الغير صبور، لا يستطيع الانتظار طويلاً حتى تأتي تلك اللحظات المربكة في الكتب. حسب تصويره: الكتاب الذي يحافظ باستمرار على مستواه صفحة بعد صفحة، والذي يستحوذ على انتباه القارئ استحواداً تاماً حتى السطر الأخير، هذا الكتاب فقط هو الذي يمنح القارئ متعة كاملة. ولذلك اقترح اقتراحاً أظن بأنه كان سيكون إنتحارياً، وهو القيام بنشر سلسلة كاملة من آداب العالم القديم والحديث مع حذف تام لكل ما هو زائد فيها، عندئذ يمكن أن تكتسب كل تلك الأعمال التي لا يُشك في قيمتها الخالدة حياة جديدة وتأثيراً جديداً في حياتنا. من أقسى الرسائل التي نشرت في القرن العشرين هي رسالة ستيفان تسفايج الأخيرة، قبل أن يقوم بعمله الأخير والنهائي: الانتحار. بدأ رسالته بشكر حكومة البرازيل وشعبها على استضافته بعد أن اختفى موطنه الروحي للأبد، ثم يقول:

ولكن الذي بلغ الستين من العمر يحتاج إلى طاقات غير عادية حتى يبدأ بداية جديدة كل الجدة، وما لدي من طاقات قد استنزفتها أعوام التشرد المديدة، لذلك من الأفضل في اعتقادي أن أختم في الوقت المناسب، وأنا منتصب القامة، حياة كان العمل الفكري فيها يعني الفرح الأسمى، والحرية الشخصية الأنقى، والخير الأسمى على الأرض. تحياتي إلى كل أصدقائي! عسى أن تتسنى لهم رؤية الفجر بعد هذا الليل الطويل! وها أنا ذا أتقدمهم وقد فرغ صبري تماماً.

لم يكن ستيفان مفتوناً بالنهايات الدرامية في الحياة. ولم يظهر في سنوات عمره الممتدة من ثمانينيات القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين ما يشبه النزعة الانتحارية لتحرير نفسه. عاش في عصر أسماه بعصر الأمن الذهبي. عصر كان فيه الأمن والاطمئنان ركيزة أساسية يستحيل تدميرها بأي وسيلة كانت. ولكن هذا العصر الذي اطمئن فيه الجميع على أرواحهم وسلامتهم قد سقط بفعل حربيين عالميتين عاصرها ستيفان بالتمام والكمال. وهذا المعاصرة قد أسقطت هويته مرتين بصورة متسارعة جداً: اختفى وطنه للأبد، وأضحت مدينته العامرة بالموسيقى والمسرح مجرد مدينة إقليمية تابعة للنازية الألمانية. من يقرأ مذكرات ستيفان في كتابه عالم الأمس سيعجب بهذا النوع من الحياة المليئة بالكتب والمسرح والموسيقى والكتابة والترحال في سبيل الأدب والفكر، ولكن من سيلحظ إشارة ستيفان لرغبته في الانتحار في

مكاني وتاريخي له حضور في الذاكرة الشخصية للأبطال، يؤثر عليهم ويتأثرون به. أما الموضوع الذي سوف يمسك بخيوط الرواية ويقودها إلى تدمير المعبد هو الجمال.

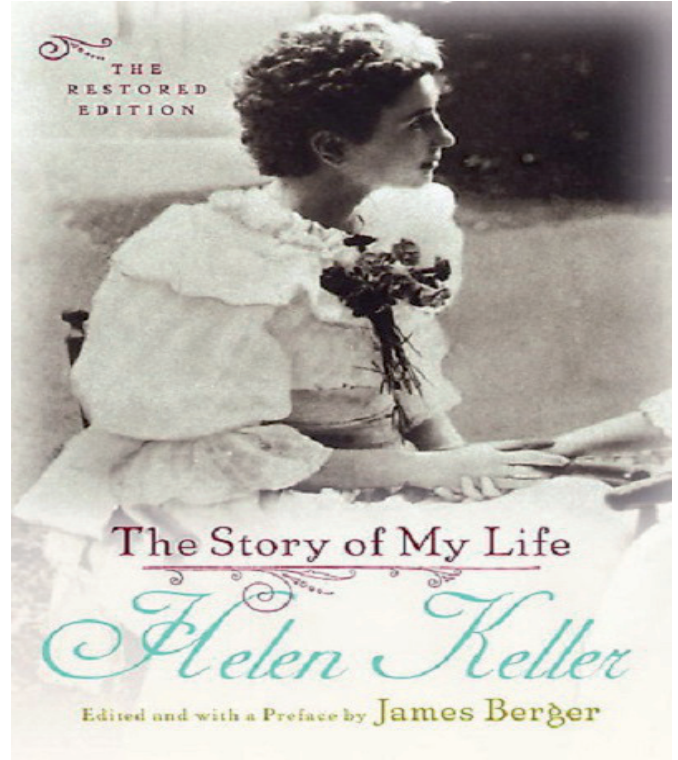
ستيفان تسفايج: شريد عالمه



قبل أن يكون الأديب النمساوي ستيفان تسفايج روائي وقاص وكتّاب مقالات وكتّاب متخصص في السير، هو قارئ محترف، بل ولا أبالغ إن قلت أنه من أكبر قراء النصف الأول من القرن العشرين. يعرف جيداً ماذا يريد القارئ وعن ماذا يبحث. ويعرف جيداً تلك الحالة الشعورية التي تجبر القارئ على عدم ترك الكتاب لأنه وجد شيئاً يستحق أن يُعطى الوقت اللازم لأجله. حين يكتب عن سير الأدباء والمغامرين والموسقيين فإنه لا يُكثر من ذكر المراجع والأقوال بحيث تظهر لنا السيرة وكأنها بحث يقدم لقارئ يبحث عن معلومة، هو يفرز كل ما مر عليه من قراءاته وبحثه ويعرض رأيه في مقالة تحتوي على الجديد والجميل، والأهم من ذلك: متعة قارئه ومتعته هو ككتّاب. هو يكتب لأنه يعشق الكتابة ويستمتع بها ويجد فيها مرآة ضخمة للجمال، هذا ما يجيده ستيفان بمهارة. وإن كنت

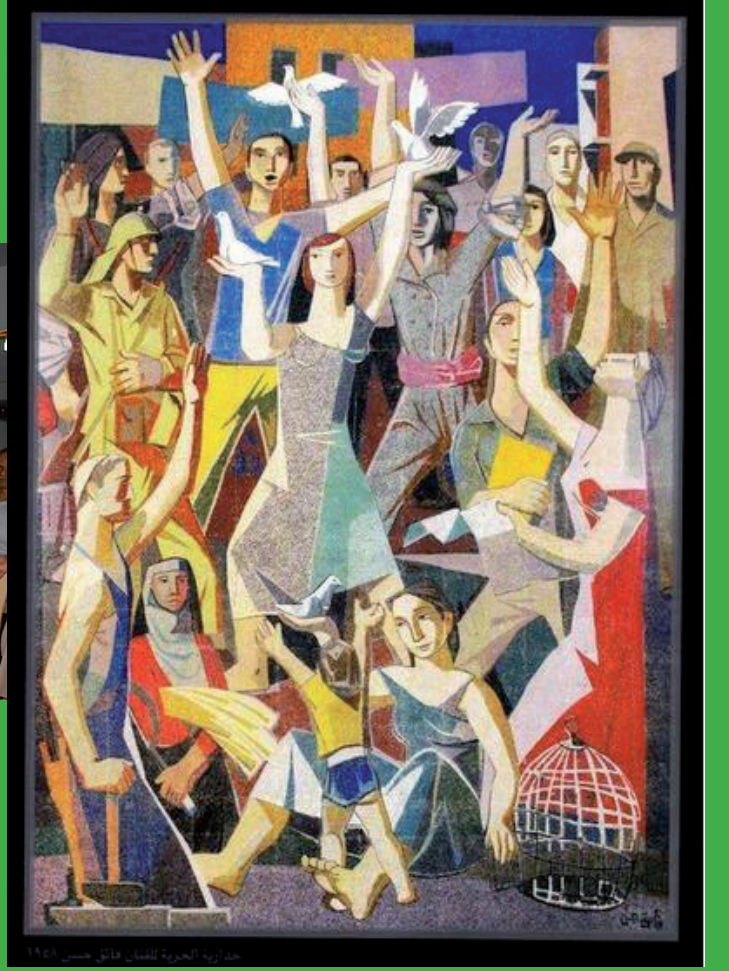
الصفحة الأولى من الكتاب، حين يشير بأن منزله ووجوده تعرض للتدمير ثلاث مرات، تم فصله عن الماضي وكل ما كان وقذفوا به إلى الفراغ، إلى حيث لا يعرف أبداً!

هيلين كيلر: قصة حياتي



في مقالة للمؤرخ اليساري هوارد زن عن إيما غولدون، انتقد زن التغيب الذي تمارسه بعض وسائل الإعلام عن بعض الشخصيات المؤثرة في الحراك الاجتماعي. ذكر عدة أسماء ومن بينها هيلين كيلر. قال بما معناه أن الغالبية من الناس يعرفون هيلين كيلر كمعجزة إنسانية ولا يعرفون هيلين كيلر الاشتراكية التي تهاجم الحرب والناقذة للفقر والاضطهاد. اتفق مع ما ذكره زن حول هذا التغيب. أما في حالة هيلين كيلر فلا أجد أي مبرر لتقديمها للجمهور منتسبة لأي تيار لأن قوتها هي في معجزتها البشرية، وهذه المعجزة حين تنتقد وتحدث عن الفقر في كتاباتها، فإن تأثيرها أكبر ويأخذ زخماً أعمق لأنه ينطلق من حالة استثنائية لا تشاهد الفقر والاضطهاد رؤياً العين. فتاة عاشت في الظلام لعدة سنوات. انطلقت روحها بعد سجن، وها هي تعيش وكأنها أي فرد طبيعي تحس وتعشر بما يشعر به الآخرين. لم يجعلها الحصار تسكن في محيطها الخاص،

بل انطلقت. قصة هيلين كيلر معروفة، إما من السلاسل التلفزيونية الكرتونية والأفلام السينمائية وفي الكتابات عن الشخصيات العظيمة في القرن العشرين، وبالطبع: كل ذلك وأكثر في كتابها الذي يحكي سيرة حياتها: قصة حياتي. من الممكن أنني أخذت هذا الكتاب مصادفة في أحد رحلاتي للخارج. لا أعرف بالضبط من أين حصلت عليه وكيف اخترت هذه النسخة التي تتميز بوجود قصة حياتها كما روتها ورسائلها الخاصة إلى معلمتها وقادة المنظمات الاجتماعية والتعليمية، ورسائل معلمتها التي أطلقت الروح السجينة: آني سوليفان. قرأت الكتاب في أيام قليلة وقرأت بعض رسائلها ورسائل معلمتها. حين أصيبت هيلين كيلر بالعمى والصمم بعد حمى شديدة، أصبحت محاصرة بجدار حديدي لا يمكن لها أن تعرف إلى أين تذهب أو من هم بقربها. أن تفقد البصر، قد تجد تعويضاً في السمع الذي يهب وسيلة تواصل مع المحيط القريب، أما أن يضاف الصمم مع العمى، فهذا هنا يصبح الحصار مضاعفاً والخروج منه صعب المنال. قام والديها بمراسلة عدة معاهد متخصصة بتعليم من هم مثل حالة هيلين ولم يجدوا تجاوب حقيقي. زار أبوها مع هيلين المخترع ألكسندر غراهام بل، وأهدى لهم عدة نصائح حول حالتها والتوجه برسالة لأحد المعاهد التي قد تقدم مساعدة لهيلين. وكانت النتيجة هي حضور آني سوليفان إلى بيت هيلين لتولي مهمة تعليمها. كانت هيلين قد اعتادت الظلام والصمت. حين وصلت معلمتها بدأت روحها تتحرر وتتطلق من سجنها. كانت المهمة الأولى لمعلمتها هي تعليمها عدة كلمات بواسطة اليد. غير أن تلك الوسيلة التعليمية ناقصة وغير مفيدة لأنها كلمات بلا معنى، بلا أي هدف. ماذا يعني أن تعرف كلمة ماء دون أن تعرف ماذا يعني الماء حقيقةً. وماذا يعني أن تعرف كلمة حب دون أن تجد تجسيدا لهذه الكلمة أو معنى. في واحدة من أجمل مشاهد هذه السيرة وصل إلى هيلين معنى الكلمات واتجاهها. هذا المشهد هو أهم حدث في مسيرة تعليمها. ليس فقط لأنها تعرفت على معنى الكلمات، بل لأن طريق طويل من التواصل فتح على مصراعيه وانطلق يتدفق بسرعة هائلة، وتمكنت من خلالها هيلين أن تتواصل مع عائلتها ومعلمتها والعالم بأكمله.



الاستاذ الدكتور عبود جودي الحلي

زِدْ فِي عِلْوِكَ وَاشْمَخْ فِي السَّمَاءِ عِلْمًا -
 واسطغُ بعَصْرِ دُجَى واستنهِضِ الهِمَمَا
 هذا العراقُ سيبقى ناصعاً أبداً
 إذ كلما حاولوا تشويهه سلماً
 تاريخه صفحةٌ بيضاءُ رائعةٌ
 يبقى يفاخرُ في مضمونها الامما
 مرّت عليه عصورٌ كلما عصفتُ
 به المقاديرُ عصفاً عادَ فانتظما
 فأن كبا يومَ صَبَّ اليَغْيِ ما حَمَلَتْ
 كفاهُ من لُؤْمٍ ما في الأرضِ من لُؤْمَا
 فاننا في الغدِ الآتي لنا أَمَلٌ
 بأن يعودَ ويسقي الظالمينَ دَما

alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء - ص.ب 1062

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥ / ٥ / ٢٠١٣

معتمدة لدى نقابة الصحفيين العراقيين بالرقم ١٤٤٠ في ٧ / ٢ / ٢٠١٤